YU ISSN 0351-9600

The University of Texas at Dallas
School of Arts and Humanities
Presents

R

A Play by Jordan Plevnes
Directed by Ljubisa Georgievski

University Theatre
April 20–23 8 P.M.
April 24 3 P.M.
Reservations 690-2982

SYMPOSIUM
R: Process and Significance
April 25 2 P.M.
Jonsson Center Performance Hall

An Equal Opportunity/Affirmative Action University

Anne C. Weary

театарски гласник

32
Година XII
Август 1988
Скопје

театарски гласник 32

Година XII
Август 1988
Скопје

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА

Издавач:
Драмски театар Скопје
За издавачот:
Благоја Чоревски
Печати:
ООЗТ Печатница „Нова Македонија" — Скопје
Адреса:
Драмски театар (за „Театарски гласник"), Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
1.000 динари

Жиро-сметка:
40100—603—149

Тираж:
1.000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ
Коле Ангеловски (ДТС), Тони Баталаков (Балет МНТ), Русомир Богдановски (РТВС), Љубиша Георгиевски (ФДУ), Лира Грабуловска (ДЛУПУ-М), Ристо Давчевски (РТВС), **Иван Ивановски (РТВС)—претседател,** Благоја Ивчевски (НТ Прилеп), Васил Иљоски (МАНУ), Ацо Јовановски (ДТС), Ванчо Каранфилов („Екран"), Хилда Кондовска (РТВС), Ристо Лазаров („Комунист"), Ќемал Лила (Турска драма ТНС), Наџи Ндоци („Фљака е велазеримит"), Лазо Наков (НТ Струмица), Драгослав Ортаков (ФМУ), Томислав Османли („Млад борец"), Љупчо Петрушевски (Драма МНТ), Јордан Плевнеш („Мисла"), Јоана Поповска (СИЗ за култура Скопје), Хисен Рамадани (Собрание на Скопје), Хамза Река (ТНС), Благоја Стефановски (НТ Битола), Ристо Стефановски (МНТ), **Ненад Стојановски (ДТС)—заменик претседател,** Ѓорѓи Трајанов (НТ Штип), Снежана Трифуновска (РСИЗ за култура), Благоја Чоревски (ДТС) и Муарем Шерифи (Албанска драма ТНС).

РЕДАКЦИЈА

Ацо Алексиев, Петре Бакевски, Тодорка Кондова-Зафировска, Лилјана Мазова, Горан Стефановски, **Ристо Стефановски — главен и одговорен уредник,** и Слободан Унковски.
Лектор:
Јелица Инадеска
Коректура:
ООЗТ Печатница „Нова Македонија"
Технички уредник:
Јован Крстевски
Бројот го подготви:
Славко Маринковиќ

СОДРЖИНА

1 ВО ДАЛАС — „Р" ПРВПАТ НА АНГЛИСКИ
1 Мајкл Филипс: ПОБЕДНИЧКА ПРЕМИЕРА ШТО ПРОНИКНУВА ВО УМЕТНОСТА, РЕВОЛУЦИЈАТА
2 Џером Викс: „Р" Е ЧУДЕСНА ПРОМЕНА НА РИТМОТ
3 СЗДУЈ: ЗАКЛУЧОЦИ НА IV КОНФЕРЕНЦИЈА
7 Богомил Ѓузел: ГОСТУВАЊЕ НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР ВО ПОЛСКА
8 Благоја Иванов: „ЌАЛУЃЕРИЧКИТЕ ТИШИНИ" НА СЛОБОДАН ШНАЈДЕР
10 Лилјана Мазова: ЕДЕН МИРОН (на Мите Грозданов) КАКО ЕКСПЛОЗИЈА
21 Илија Милчин: „Парите се отепувачка" — 50 ГОДИНИ
23 Ристо Стефановски: ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА 1947
41 „БОЛВА ВО УВО" — 300 ПАТИ
43 Душан Рњак: „ЛУДИ ЗА ЉУБОВ" — ДИПЛОМСКА ПРЕТСТАВА ВО МНТ
44 Снежана Филиповска: ПОЈАВАТА НА БАЛЕТСКАТА УМЕТНОСТ ВО МАКЕДОНИЈА
46 Илија Милчин: ПРЕТСТАВИ НА АНТИЧКАТА ДРАМАТУРГИЈА ВО МАКЕДОНИЈА
48 Иванка Ковилоска—Попоска: ЗОШТО „НОЌ СПРОТИ ВОДИЦИ" Е НАЈПОПУЛАРНОТО ШЕКСПИРОВО ДЕЛО КАЈ НАС
49 Илија ЏАЏЕВ: „ПРВИ ЈАНУАРИ" (песна)
50 Иван Ивановски: МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА КРИТИКА И ТЕАТРОЛОГИЈА
71 ЧУДЕСЕН УМЕТНИК—РЕВОЛУЦИОНЕР (Петре Богданов—Кочко, 1913—1988)
79 Душан Рњак: РЕЖИИТЕ НА КУН И ВИЛСОН ВО ДЕЛФИ
80 Иван Ивановски: БУГАРСКО ТЕАТАРСКО СЕКОЈДНЕВИЕ
82 Милош Линдро: ИСПРАЗНЕТОТО МЕСТО НА ИСТИНАТА
90 НАГРАДИ НА ТИ „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ" 1988
91 НАГРАДИ НА ЈТИ „СТЕРИИНО ПОЗОРЈЕ" 1988
92 ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ
III ПЕТНАЕСЕТТЕ ДЕЛА НА ГОРАН СТЕФАНОВСКИ

■ **ПРВИОТ БРОЈ ИЗЛЕЗЕ ВО ОКТОМВРИ 1977** ■
МЕЃУНАРОДЕН БРОЈ: YU ISSN 0351—9600

ВО ДАЛАС – „Р“ ПРВПАТ НА АНГЛИСКИ

Драмата **„Р“** од **Јордан Плевнеш,** по праизведбата во Скопје минатата година и по премиерното прикажување во **Унгарија** (се очекува да се изведе во **Чехословачка и Западна Германија),** годинава на 20 април ја имаше и својата **премиера на англиски јазик** во **Далас, САД.**

Режисерот **Љубиша Георгиевски** го постави ова дело на театарската сцена на Универзитетот на Тексас во Далас, во превод на Сања Клима и Кевин Бојл.

За американската премиера на „Р“ отпечатени се брошура на 16 страници, плакат и поштенска разгледница во црно-бела техника.

Брошурата ги донесува следниве податоци:

„'Р' сон-пиеса со стрелање во азбуката во 15 сцени; драма од Јордан Плевнеш, режија на Љубиша Георгиевски; Универзитет на Тексас во Далас.

Лица (според појавувањето):

Џејми Лоренс (Максим Бродски), Џо Алберти (Пожарникарот), Џеф Буш (Првиот Робеспјер), Џеф Буш, Стивн С. Роудс, Џим Шелебах, Џон Стуарт и Алиса Кин (Робеспјер ансамбл), Џон Еванс (Абрахам), Томас Ален Џуниор (Синот на Абрахам), Робин Карбоун (Катерина), Кристи Алберт (Јана), Џејмс Палмер (Наум), Елфриде Расел (Арна), Џејмс Мајкл Линч (Директор на Народниот театар), Девона Вокер (Новинар), Џери МекМален (Камерман), Џозеф Џојнер (Осветлител), Вирџинија МекКини Андерсен (Слободанка), Џим Грент (Серафим Бродски), Трејси Харисон (Маргарита), Џејн Вилингхем (Марија Малон)“.

Во персоналот за производството на претставата се, меѓу другите, Патриша Хамарстром, Лора Тернер, Џоани Кинлен, Рич Гоулд, Сузан Мејз (костими), Нил Витмор, Рендал Дејвис и Кристина ДеЏенаро, како и Џон Хаучин (директор на продукцијата), Крис Хојт, Кели Бегет, Хариет Грос, Џеф Грињи и Клодија Хомберг.

Џејми Лоренс (средина) како Максим Бродски во „Р“ во Далас

Брошурата ги објавува, потоа, „пораките“ од Љубиша Георгиевски и Јордан Плевнеш, како и текстот на **Роберт Кориген,** декан, под наслов **„Врската Скопје — Универзитет на Тексас во Далас“,** а завршува со кратко претставување на делото и активноста на Јордан Плевнеш и Љубиша Георгиевски.

На 25 април беше одржан и еднодневен симпозиум на тема „Р:процес и значење“.

За изведбата на „Р“ во Далас се објавени рецензии во даласките весници, веднаш по премиерата, од кои донесуваме две публикувани во „Далас тајмс хералд“ и „Далас морнинг њуз“.

Победничка премиера што проникнува во уметноста, револуцијата

Мајкл ФИЛИПС
(„Далас тајмс хералд“, 22. 4. 1988)

Доколку нешто има на Универзитетот на Тексас во Далас, тоа е работењето. По волшебната верзија на „Доктор Фауст ги пали светилките“ од Гертруде Штајн — згуснат текст убаво направен — деканот на УТД за уметност и хуманитарни науки Роберт Кориген покани југословенски драмски писател и режисер за премиера на англиски јазик. Напорот се исплати.

„Р“, напишано од Јордан Плевнеш, е секавично театарско истражување на историјата, револуцијата, компромисот и уметноста, и како влијаат еден врз друг. Значајно благодарејќи на режисерот Љубиша Георгиевски, „Р“ претставува повеќе отколку дел од југословенската историја. Кога ова врие и кога Плевнеш ги надминува гротескните страдања на неговиот актер-протагонист, навистина се чувствуваат ефектите на револуција — вкус на пепел во устата што историјата го сервира често.

Повеќе од една револуција, и повеќе од едно ниво на реалност доаѓаат под истрага овде. „Р“ почнува со Максим Бродски, актер на Националниот театар на Југославија, како се подготвува за Бихнеровата „Дантонова смрт“. Во костим од 18-от век, меѓу пушења на цигара, тој го повторува монологот на Робеспјер.

Но, тој не е сам. Актерот во „Р“ е прогонуван од петмина идентично облечени Робеспјери кои играат слики во огледало, невидени од никого освен од Бродски. Уште еден спектар се појавува рано, како осумте мистериозни шишиња со жолта течност, поставени на работ од сцената.

Малку по малку, „Р“ ни пушта информации за семејниот живот на Бродски. Тој и жена му имаат две деца; Бродски има и љубовница. Брат му на Бродски ќе се закалуѓери. Тој вели дека „свет без маченици не е свет за живеење“.

Во меѓувреме, еден бивш „револуционер“, работејќи на своите мемоари, се обидува да открие податоци за татко му на Бродски, егзекутиран активист во 1946. Посебностите околу неговата смрт на „Р“ му даваат театарска основа и движечка сила.

Над сè, Плевнеш е заинтригиран со односот на имагинарното и реалното — со борбата на Бродски со Робеспјер и Француската револуција и со многу поблиското сеќавање за политичката егзекуција на татко му. Источниот блок, со добра причина, е плоден извор на писатели кои се преокупирани со начинот како уметноста и историјата се поврзани меѓусебно. („Бедниот убиец“ на чешкиот драмски писател Павел Кохоут, на пример, се однесува на актер чиј разнебитен живот станува убиствено замешан со оној на Хамлет).

„Р“ дејствува толку подобро колку помалку отворено се занимава со филозофската „актерска дилема“ на Бродски. Кога Плевнеш се стреми да го обезбеди Бродски со кулминирачки монолог на крајот од драмата, тој само го прави експлицитно (и нешто рутински) она што драмата веќе го соопшти алузивно — и подобро.

За среќа, сепак, тоа не е фатален гаф. „Р“ прикажува некои чудесни игри со отсликувања во огледало и едноставни, неочекувани театарски финеси. Меѓу најуспешните финеси на режисерот Георгиевски се: кога духот на татко му на Бродски скокнува од ковчегот; кога синот на Бродски се мачка со јајца, кечап и растопено чоколадо во веселиот револт; кога жена му на Бродски игра морничав валцер со костурот.

Дополнета со вешто заслепувачко осветлување на Рич Гоулд, празната, со црни завеси обвиткана сцена на Театарот на УТД наполно одговара за оваа американска премиера. А Плевнеш очевидно го нашол вистинскиот режисер за својот текст. Не е чудно што Кориген се одлучил за „Р“ откако ја видел неговата премиерна југословенска изведба, дури и при јазичната бариера. Преводот за УТД го направија Сања Клима и Кевин Бојл.

Некои од актерите на УТД се чувствуваат покомотно со високиот изведбен стил од другите. Џејми Лоренс дофаќа импресивно количество од него како Бродски; истото се однесува на Џон Еванс како Абрахам (неговиот татко) и на Робин Карбоун (неговата жена). Џим Грент ги доловува и патетичната и челичната страна на Продански, историчар кој ќе ја препишува историјата во своја корист.

Тоа чувство на варосано минато се провлекува низ драмата. Во „Светот и Француската револуција“, историчарот Р.Р. Палмер забележува дека неколку месеци по Октомвриската револуција во Русија, статуа на Робеспјер била подигната близу до Кремљ. „Направена од привремен материјал, таа набрзо се распаднала и не била заменета“.

Без оглед за која револуција станува збор, „Р“ ни кажува дека кршливоста е универзална. Проектот на УТД (игра до недела) ни донесе во Далас провокативен глас на драмски писател и вторпат режисер-гостин на УТД кој — да се надеваме — ќе се врати и третпат пред да мине долго време.

„Р“ е чудесна промена на ритмот

Џером ВИКС

(„Далас морнинг њуз“, 23. 4. 1988)

„Р“ на Јордан Плевнеш е замрсена загатка, слична на кафкијански лавиринт низ кој талкаат Браќата Маркс. Не тврдам дека го разбрав сето од „Р“, но признавам дека го сметам за чудесно, сепак.

Плевнеш е југословенски драмски писател кој во овој семестар предаваше на Универзитетот на Тексас во Далас, заедно со режисерот Љубиша Георгиевски, и УТД ја прикажува премиерата на неговата драма на англиски јазик.

Многу од „Р“ е совршено разбирливо на наративно ниво. Максим Бродски (Џејми Лоренс) е еден од водечките актери на Југославија, во моментот многу успешен во улогата на Робеспјер, архитектот на Француската револуција, во Георг Бихнеровото класично дело „Дантоновата смрт“. Меѓутоа, Бродски преживува тешки себесомневања во сопствената актерска игра. Неговото семејство се распаѓа — жена му, археолог (Робин Карбоун), повеќе се интересира за примероците костури отколку за Бродски.

Згора на тоа, мајка му на Бродски (Елфриде Расел) е посетена од остарен, прочуен револуционер (Џим Грент), кој сака да го рехабилитира сеќавањето за татко му на Бродски, ликвидиран за време на повоената изградба на Југославија. А Бродски треба да биде во Цирих по една недела, на актерски фестивал — на кој ќе ја претставува својата земја во претстава како, се разбира, Робеспјер, виновниот револуционер.

Делови на „Р“ потсетуваат на источноевропски „Розенкранц и Гилденстерн се мртви“. (Том Стопард, треба да се потсети, всушност е Чех, не Британец). Плевнешовиот централен лик на Бродски во облека од крајот на 18-от век вежбајќи ја Робеспјеровата беседа додека се огледува во петмина идентично облечени Робеспјери, одекнува со идеи на пропаднати револуции и актери прогонувани од историјата на нивните роли.

Најдоброто од „Р“ нè прогонува на сличен начин; Плевнеш и Георгиевски имаат чувство за снажен евокативен сценски израз, во исто време и кошмарен и комичен, кога Бродски

му ги врзува очите на черепот на еден од костурите на жена му и му нуди цигара, самиот Бродски со превез преку очите и заврзан, закачен над сцената додека околу него одекнува увертирата на „Севилскиот бербер“.

Во неговиот дијалог, Плевнеш ја изразува онаа источноевропска смисла за подбивно очајување при соочувањето со политичката неизбежност и горчливото одбивање на човековиот дух да се предаде. Кога Бродски, на пример, конечно се појавува на сцената на Циришкиот фестивал, тој вели: „Нема да ви зборувам во името на мојот народ. Наместо тоа, ќе ви зборувам во името на мојот куфер“

Милан Кундера, чешкиот писател на „Неподносливата леснотија на постоењето“ (но, не на несмасната филмска адаптација), докажува дека Западњаците се стремат да го видат Кафка како морничав апсурдист, додека жителите на Источниот блок го знаат како политички реалист. Многу од ова може да се каже и за „Р“. Она што нам ни е чудно се веројатно болно точните прикази на искривувањата и злоупотребите што сталинизмот им ги правел на Плевнешовите сонародници.

Ова делумно објаснува зошто некои од емоционалните значења на „Р“ не пробиваат — голем дел од приказната за таткото на Бродски е со намера да трогне, но сепак тоа не се чувствува. За компензација, многумина од актерите не го модулираат својот високо-енергетски израз. Лоренс е добар како Бродски, но тонот на „Р“ е поставен со Лоренсовата почетна беседа, а актерите никогаш не попуштаат. Дека ова може да стане здодевно, најевидентно е во збрканите измачувања на Бродски околу значењето на актерската игра; ова е тема што Плевнеш не успева да ја заокружи доследно.

Георгиевски го работел овој текст порано, па неговата режија е многу умна. Тој го скратил текстот на Плевнеш и добро го употребил вообичаено непогодниот простор на универзитетскиот театар, особено со осветлувањето на Рич Гоулд. Пространата, црна, гола сцена доловува чувство на експресионизмот од „Зоната на самракот“. Тоа го издвојува „Р“, правејќи таа буква да има резонанс на револуција и рола. И на сожалување.

Превод од англиски: С.М.

Сојуз на здруженијата на драмските уметници на Југославија

Заклучоци на IV конференција

На 15 и 16 мај во Скопје се одржа IV Конференција на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија (СЗДУЈ) чии делегати на 16 мај донесоа Заклучоци во седумнаесет точки.

IV Конференција на СЗДУЈ работеше врз основа на прифатениот Деловник за работа на Конференцијата, со кворум што го сочинуваше присуството на шест делегации на републички и покраински здруженија на драмски уметници во чиј состав беа дваесет и двајца делегати.

Во работата на Конференцијата не учествуваа делегациите на УДУ на Косово и на ЗДУ на Словенија.

Конференцијата ги донесе следниве ЗАКЛУЧОЦИ:

1. Усвојувајќи го извештајот за работата на Претседателството на СЗДУЈ, што го поднесе претседателот Златко Витез, Конференцијата заклучи дека периодот по III Конференција, одржана во Сараево во април 1986 година, значеше ревитализација на активноста на СЗДУЈ, и дека Претседателството со својот конкретен и активен ангажман ја поттикна и дејноста на републичките и покраински сојузи и здруженија.

2. IX Конгрес на драмските уметници на Југославија, одржан минатата година во Загреб, искажа нова свест за местото и улогата на СЗДУЈ во време на кризата на нашето општество која жестоко ја погодува културата воопшто, а посебно драмската уметност која, без оглед на нараснатите тенденции на партикуларизам, сè уште претставува снажен фактор на единство.

3. Заклучоците и задачите што сами си ги поставивме на последниот Конгрес беа сеопфатни и амбициозни и ги зафаќаа сите аспекти на нашата работа и професијата на драмскиот уметник во општеството и во најголем дел се изврши.

Во врска со тоа ги истакнуваме:

— проблемот на опстанокот на Словенското стално гледалишче во Трст и на опстанокот на Театарот „Звездара“,

— решавањето на инцидентните ситуации во Народното позориште во Тузла и РО Фестивал Дубровник,

— проблемот на образованието кадрови во југословенското кукларство: кукларството се воведува како наставен предмет на два универзитета (Сараево и Нови Сад), а се очекува тоа наскоро да го направат и другите,

— поддршката за основање катедра по актерска игра на Уметничката академија во Приштина,

— поддршката и помошта на Центарот за театарска документација на Стерининото позорје во подготвувањето Лексиконот на театарските уметници на Југославија,

— воспоставени се интензивни контакти на планот на меѓународната соработка,

— се приближуваме кон усвојувањето Закон за измени и дополнувања на Законот за авторски права со кој конечно се регулираат изведувачките права на драмските уметници, што не значи дека треба да се откажеме од натамошна доработка на овој Закон.

4. Во своите напори СЗДУЈ наидуваше на поддршка од претседателот на Претседателството на СФРЈ, другарот **Лазар Мојсов**, потпретседателот на Собранието на СФРЈ, другарот **Живан Марељ**, и секретарот на Комисијата за законодавство на Собранието на СФРЈ, другарот **Јован Мунќан**, на СК ССРНЈ и Сојузниот завод за меѓународна научна, просветно-културна и техничка соработка што без сомнение укажува на нараснатиот авторитет на СЗДУЈ.

5. Од извештајот на Претседателството, од извештаите на републичките и покраинските сојузи и здруженија и од дис-

кусиите на делегатите заклучивме дека еден дел од конгресните задачи и заклучоци не може да се реализира во целина без поширока општествена поддршка. Предуслов за реализирање на овие заклучоци е подобрување на материјалната состојба воопшто, а посебно на драмската уметност. Неповолната материјална состојба подеднакво ги погодува и театарската продукција и работата на нашите сојузи и здруженија, чија материјална ситуација во одделни случаи наполно ја блокира работата.

6. Непремостлив фактор што ја оневозможува реализацијата на овие заклучоци претставува законската регулатива која не ја опфаќа специфичноста на театарската дејност и со механичко подведување под нормите на материјалното производство предизвикува трајни и длабоки нарушувања во процесот на уметничката продукција.

7. Перманентната сиромаштија на театрите во денешната криза на нашето општество со секој ден станува сè поголема. Мерките што државата ги донесува со цел на надминување на економската криза повеќекратно ја погодуваат драмската уметност во Југославија. Сè побројните рестрикции и даноци уште повеќе го танчат и онака танкиот театарски динар и се закануваат со потполна блокада на театарската продукција. Со самото тоа, огромното мнозинство на работноактивни и пензионирани драмски уметници на нашата земја дефинитивно се нареди во категоријата на социјално загрозени граѓани.

8. Бараме културата, па со тоа и драмската уметност, и во практиката да се третира како **„дејност од посебно значење"**, а од страна на државата да не се лимитираат средствата неопходни за нејзиниот опстанок и развој. Како еден од начините за ублажување на материјалната состојба, од СИС, Собранието на СФРЈ и републичките и покраинските извршни совети бараме, како една од првите мерки, да ја укинат имобилизацијата на средствата што се собираат преку стапката на придонес, а чиј износ е поголем од средствата утврдени со билансите. Тоа значи, со утврдување на биланси во културата да се овозможи натамошен растеж на средствата за оваа дејност и да се оневозможи заостанување на културата зад стопанството.

9. Усвојување на Кодексот на професионалната етика на членовите на СЗДУЈ претставува прв чекор во обновувањето на театарската етика што денес е единствената одбрана на творечката атмосфера во театрите. Кодексот би требало да биде основа за прилагодување на нормативните акти во театрите и основа за здрава творечка атмосфера која конечно би ги опфатила сите работни луѓе, учесниците во создавање на претстава како единствена и во исто време највисока цел на нашето постоење.

Формирање на Суд на честа и донесување на Правилник за неговата работа ќе обезбеди спроведување на Кодексот во театарската практика.

10. Конференцијата ги усвои:

— извештајот на претседателот на СЗДУЈ за двегодишната работа на Претседателството

— извештаите на републичките и покраинските сојузи и здруженија чии делегации учествуваа во работата на Конференцијата

— финансискиот извештај за 1987 година и финансискиот план за 1988 година со сугестии до Претседателството да пронајде додатни извори на финансирање на СЗДУЈ

— Кодексот на професионалната етика на членовите на СЗДУЈ

— предлозите на измени и дополнувања на Статутот на СЗДУЈ, Самоуправната спогодба за здружување во СЗДУЈ и Самоуправната спогодба за финансирање на СЗДУЈ според предложениот текст со измената: по истечувањето на должничко-повереничкиот рок за уплата на котизацијата на СЗДУЈ, своите побарувања СЗДУЈ да ги реализира според законските прописи (наместо предложените камати).

11. Конференцијата ги избра следниве членови на Претседателството на СЗДУЈ за наредниот двегодишен мандат: **Весна Машиќ** — УДУ на БиХ, **Милован Кораќ** — УДУ на Ц. Гора, **Дибран Тахири** — УДУ на Косово, **Владимир Милчин** — СДУ на Македонија, **Алеш Јан** — ЗДУ на Словенија, **Петар Краљ** — СДУ на Србија, **Михајло Форо** — СДУ на Војводина, го обнови мандатот на претседателот на Претседателството на СЗДУЈ **Златко Витез,** и го потврди мандатот на генералниот секретар на СЗДУЈ **Вида Огњеновиќ.**

Конференцијата ги избра следниве членови на Одборот на самоуправната контрола на СЗДУЈ: **Дејан Ѓуровиќ** — претседател, **Јосип Мароти и Звонко Зрнчиќ** (до оздравувањето на другарот Зрнчиќ неговата функција ќе ја врши **Радослав Зорановиќ).**

Конференцијата избра членови на Одборот за ОНО и ОСЗ на СЗДУЈ.

12. Конференцијата ги задолжи сите републички и покраински сојузи и здруженија најдоцна до 5 јуни 1988 година да делегираат по еден член за Судот на честа.

13. Конференцијата одлучи да ги упати следниве телеграми и писма:

— поздравна телеграма до другарот Лазар Мојсов

— протестна телеграма до Собранието на општина Вараждин поради укинувањето на Средното музичко училиште во овој град

— допис до сите професионални театри во Југославија со предлог вкупниот приход од влезниците за претставите на Светскиот ден на театарот, 27 март, да се упати на СЗДУЈ како помош за поуспешна работа

— телеграми до републичките и покраинските СИЗ-ови за култура со барање уредно да ја уплатуваат котизацијата на СЗДУЈ и со предупредување дека во спротивно Претседателството на СЗДУЈ ќе ја прекине својата работа

— допис до Сојузната конференција на ССРНЈ ургентно да се одобрат средства за меѓународна соработка на СЗДУЈ и посебно за членарината и соработката со сродните интернационални организации: ФИА, ИТИ, УНИМА

— писмо до професионалните фестивали во Југославија преку СЗДУЈ да ја координираат меѓународната соработка

14. Конференцијата формира комисија во состав: Златко Витез, Вида Огњеновиќ и Владо Керошевиќ, која треба да одговори:

— на поздравната телеграма од УДУ на Косово

— на телеграмата од ЗДУ на Словенија која гласи: „На словенечката делегација ЈАТ со методата на супербукирање ѝ го спречи доаѓањето во Скопје; нашите основни забелешки: 1. Сите одлуки на Конференцијата важат со консензус на сите здруженија, а не со мнозинство гласови на делегати или делегации; 2. Истото становиште важи и за одлуките во рамките на делувањето на СЗДУЈ; 3. Кодекс, Статут и Самоуправна спогодба на предлог на СЗДУЈ мора да донесат поединечните здруженија по пат на референдум; 4. За член на Претседателството го предлагаме Алеш Јан", со ставот на Конференцијата дека овие забелешки се задоцнети и дека Конференцијата работи по Статутот на СЗДУЈ, Самоуправната спогодба за здружување во СЗДУЈ и по усвоениот Деловник за работа на IV Конференција

— да ја извести РО Фестивал Дубровник за заклучокот на Конференцијата во врска со прекинот на работниот однос на РО Фестивал Дубровник со драматургот Милан Милишиќ: Конференцијата смета дека во инкриминираната програма нема ништо што би ја оправдало казната изречена на Милан Милишиќ и затоа ги повикува членовите на СДУЈ на бојкот на Летните игри во Дубровник, додека не се поништи неправедната казна изречена на драматургот Милан Милишиќ. (Писмото е прилог на текстов).

15. Конференцијата им дава полна поддршка на барањата на Театарот на Ромите „Пралипе" и во име на Театарот им упатува писмо на одговорните фактори во СР Македонија.

Писмото претставува дел од Заклучоците на Конференцијата.

16. Конференцијата расправаше и за постојните односи меѓу критиката и нашето творештво (прилог на текстов: соопштението на Ненад Прокиќ).

Конференцијата заклучи Претседателството и СДУЈ во наредните две години од работата да се позанимаваат со тој проблем и да организираат советување и расправи за југословенските фестивали и за положбата и односот на тековната критика спрема нашата работа.

17. Конференцијата го смета како нелојална конкуренција подготвувањето на претставата „Златаровото злато" од страна на група драмски уметници од Загреб, а во режија на Јаков Седлар, со која е оневозможена верификуваната реализација на истата претстава како проект на РЗ „Хоризонти". Поддржувајќи го ставот на УДУ на Хрватска, Конференцијата смета дека случајот треба да биде разгледан пред Судот на честа.

Скопје, 16 мај 1988 г.

*

Писмото што IV Конференција на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија го испрати од Скопје на 16 мај 1988 година до сите републички и покраински здруженија и сојузи на драмските уметници и до сите театри во земјата гласи:

„Драги колеги,

Огорчени сме од одлуката за казнување на писателот Милан Милишиќ, драматург на Казалиштето „Марин Држиќ" Дубровник.

Внимателно ја прочитавме програмата поради која е казнет другарот Милишиќ со исфрлување од работа и сметаме дека обвиненијата се тенденциозни, претерани и неосновани.

Како причините од нашето претходно писмо не се земени предвид при донесувањето на одлуката за казнувањето, сметаме дека е направено грубо огрешување на нашата професија и нејзината слобода.

Затоа ги повикуваме нашите колеги, членовите на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија, на бојкот на Дубровничките летни игри.

Бојкотот би траел сè додека нашиот колега, драматургот Милишиќ, не се врати на работа".

Ненад Прокиќ: СОВРЕМЕНАТА ТЕАТАРСКА КРИТИКА И ПОРНО—СИНДРОМОТ. — „Критиката значи суд, а судот претпоставува критериум за пресудување, а критериумот за пресудување претпоставува поимно мислење, а поимното мислење претпоставува однос со другите поими, а односот на поимите — на крајот — е систем или филозофија".

Со овие зборови **Бенедето Кроче** става до знаење, меѓу другото, дека добар критичар мора да има многу солидно мултидисциплинарно образование за на еден кохерентен начин да може да ја дешифрира многузначноста на современото уметничко дело. Но, ни тоа не е сè: уште многу услови и квалитети се потребни за способна критика. А без способна критика нема ни велико уметничко дело, зашто не се воспоставени јавни стручни критериуми за него. Самите уметници не се способни да ги воспоставаат, едноставно затоа што субјектот никогаш не може да се согледа себеси како објект.

Ништо, или речиси ништо, од сето тоа кога станува збор за современата театарска критика на единствениот југословенски театарски простор — за кој не се знае дали е единствен и дали воопшто постои. Понекој напор, понекоја книга есеи и зазема каков-таков став, но тоа е премалку за опстојно дефинирање на театарската ситуација во една земја. Гледано во целина, современата театарска критика што ја читаме во дневните весници, па онаа во периодичниот печат, а особено онаа на радиото и телевизијата — својата функција ја врши мрзеливо, произволно и повеќе отколку чипаво. Не знам дали може поради тоа да ѝ се забележи, кога кај нас таквиот ангажман преовладува, кога е толериран и признаен начин на живеење, живуркање и преживување. А и зошто самата театарска критика, во една земја во која е сè така како е, би требало да биде способна и функционална, за успешно да ја врши својата работа?

Таква театарска критика: многу обопштена и површна, предвидлива, поводлива и нетрпелива, често која не знае и недобронамерна — е главниот виновник за инаугурацијата на еден спектакуларен театарски израз, што е во спрега со некој вид политичко-политикантски и национално-националистички бастард на театарот, набрзо стана единствен посакуван и признаван, значи владеачки облик на театарско случување. Сето друго лесно се прогласува за неуспешен експеримент, непотребно застранување и скитање, односно промашување и неуспех. Така е воспоставен еден до крај извртен и искривоколчен систем на вреднувања, што по правило ги валоризира надворешните, спектакуларните вредности на театарската претстава. А спектаклот е само еден од низата легитимни облици на театарски форми. Ни најдобар, ни најлош — но, секако не единствен.

Меѓутоа, од година во година, сведоци сме на помалку или повеќе скандалозни списоци на најдобри претстави во сезоната. Главен параметар при тој избор е количеството вложена фантазија, пред сè од страна на режисерот. Осветлувањето, музиката, сцената, костимите, високо се вреднуваат главно ако се кич. Режисерското умеење се мери по количеството барок, по богатството на аранжманот или фантазијата, некогаш и според конвенционалните марксистички стојалишта. Така режисерите се охрабруваат во своето посегнување по евтини трикови, трикови што внесуваат лажен ритам и наводна живост во претставата — небаре театарот би можел да ја компензира сета монотонија и беда на нашиот таканаречен реален живот. Тој наводен ритам стана главен и најважен елемент на секоја претстава. Театарската претстава со само малку побавен ритам не може да добие пофалба од критиката. Забележувањето дека некоја претстава нема добар ритам, значи нејзина автоматска и потполна дисквалификација. А ритмовите секој малку поискусен режисер знае да ги прави; тоа навистина не е најтешката работа во театарот.

Уште еден услов е задолжителен, кога режисерот е во прашање: тој мора секогаш да биде подготвен од ракав да истресе еден многу пофалуван **„нов пристап“**. И реченицата: **„Тоа веќе го видовме кај него“** е крајно негативен предзнак за критиката. Една сомнителна и лесно најдена оригиналност во симбиоза со задолжителната комерцијалност, има голема предност. Ова се граничи со општата незаинтересираност за квалитетот и резултатот, зашто трескавото трагање на ново видување е во прв план. **Така, имаме сѐ помалку време во театарот.** Подготовките на претставата траат осум недели. Ниеден театар не ќе ви даде повеќе, а актерите или веќе некој друг ќе ви забележат дека не знаете што сакате. Како тогаш да се навлезе во суштината, во длабината, во сериозно истражување, како да се најде нов јазик, метајазик во театарот? Големите недостатоци на претставата, неминовно предизвикани од брзината и површноста, прават режисерите да се дотолку подобри доколку знаат поуспешно да ги прикриваат тие недостатоци. Во општата трка кон инстант-успехот, сензацијата, фантазијата, ритмот, музиката, се појавуваат како супституги, високо вреднувани во таа своја улога, како да се автентични вредности. Така не можеме да дојдеме до голема претстава. Така, се случува некоја претстава да ја прогласиме за голема, таканаречена **„европска“**, а кога, накитена со сите можни награди, оди во светот или влегува во конкуренција со претстави од светот — се согледува дека провинциски е инфериорна. Навистина, подобро е да не се ѕирка во инструментариумот на нашите **„големи европски“** претстави и нејзините протагонисти. Ќе биде катастрофа. На тој начин остануваме при нашата пословична неискреност во директниот дијалог. И така секоја шарена лага кратко го задржува вниманието и веднаш потоа доаѓа до нова потрага по нови сензации. Така доаѓаме до едно порнографско трагање по новото, при што многу брзо се воспоставува неодминливото правило на порнографијата: кога една техника се истроши, се бара друга. И така до бесконечност. Сензација по сензација, спектакл по спектакл. Но, до каква чистота стигнала една претстава, до каде дошла во својата редукција на битното, во својата сведеност и строгост — тоа никого не интересира. Колку една работа се артикулира сама по себе, директно од мислите во зборовите, колку се штеди во гестиката, колку е сторено за минимализација во средствата, колку сценографијата успеала да го истакне само она најбитното — тоа никој не сака ниту пак умее да го воочи. Тоа е здодевно, студено. Атрибутот здодевно моментно ѝ одзема секоја вредност на театарската претстава. Меѓутоа, тоа е исто толку глупаво, како што би било глупаво да се каже дека Шенберговата музика е лишена од сите квалитети, зашто е, имено, здодевна.

Стигнавме дури и дотаму театарската критика терминот **литературен театар** да го употребува со крајно негативно назначување. А тоа е, барем, легитимен облик на театарскиот израз. Кај нас, всушност, и единствен — бидејќи ниеден друг јасно не се артикулира и одделува. Како тогаш да се зборува за некаква отвореност на критиката спрема нови тенденции и форми, кога таа и старите, легитимните, ги презира и не ги признава? Посебно тоа што многу критичари не се осмелуваат да напишат било што за нешто ново и нему непознато, значи веднаш чудно и сомнително — па често сме сведоци на молчење на критиката во такви ситуации. Нелитературен театар е оној во кој се пронаоѓаат некои други средства, надвор од јазикот: **Пина Бауш, Танц-театар, Боб Вилсон...** Но, кои се тоа актери во Југославија способни да играат во таков нелитературен театар и која театарска критика би ги поддржала во тоа? Значи, на нашите сцени се говори и говори, а критиката божем не го признава тој облик на **„застарен“** и **„здодевен“** литературен театар. На крајот на краиштата, не знам зошто a priori би биле против тоа да видиме, чуеме и почувствуваме некого кој на сцената стои и има нешто да ни каже? Дали постои една умна причина тоа повеќе да не го сметаме за една од низата легитимни театарски форми?

Најмалку критериуми театарскат критика воспоставува спрема актерот. Оценувањето на актерите е многу слабо. Како и кога претставите се во прашање, многу брзо се вели генијално и многу брзо се вели лошо. Меѓу нив просторите се многу мали. А токму е битно она што е меѓу крајностите. Просторите и нијансите кај актерите се многу побројни, она што ни го транспонираат во паузите, во тишината, дисциплинираната игра и подареното време. Ова, меѓутоа, не се препознава и не се вреднува. А најдрагоцениот сегмент на актерската игра е токму онаа актерска резерва што овозможува да се пронајде емоцијата, или подобро речено, повторно да се пронајде во гледалиштето; да не биде јавно објаснета на сцената.

Обесхрабрените актери со време го заборавaат и го напуштаат најсуптилниот начин на претставување. А како и не, кога на фестивалите, каде во жиријата седат и еминентни критичари, се наградуваат актерите кои најмногу можат да викнат, кои не носат во својата игра ни малку сценска резервираност, кои експлицитно и докрај од сцената ги испраќаат своите инстант-мудрости, или силно го викаат она што буквално го пишува во текстот. **Таквите можеме да ги сакаме, но не смееме да ги почитуваме.** Оние потивките покрај ваквите и не се забележуваат. На тој начин, со сесрдна благонаклонетост на критиката, во прв план се истакнуваат оние кои се поподготвени во театарот од малку да направат полно, наместо оние кои од многу нешта прават малку — но, точно и чисто. Критиката без грешка го препознава клишето што самата го востановила и тогаш живнува, се тргнува од дремежот и почнува да пофалува. Во таа ситуација се и актерите или **„фантастични“**, **„брилијантни“**, **„феноменални“**, **„сензационални“** — наспроти оние други, тотално неуспешни. Нема реално проценување на очевидните слабости внатре во доброто, како ни на делумната, но евидентна успешност внатре во недосегнатото. Сѐ е или црно или бело. Нијансите се многу комплицувани, никако не се вклопуваат во системот на востановената и јалова неискреност. Актерите одлично се вклопија во таквиот систем. Многу зборуваат на телевизијата, филмот и радиото, па гласовите им засипнаа, а телата им се мртви. Од нив повеќе и не се бара.

Сепак, најскандалозно е потполното игнорирање на работата на **драматургот на претставата** од страна на театарската критика. Тој за неа не постои. Ако некој и ги спомене драматуршките работи — тогаш, му ги припишува на режисерот, дури и во случај кога во официјалната авторска екипа драматургот на претставата е јасно потпишан, исто како и сценографот, костимографот, авторот на музиката, на сценското движење, мајсторот на осветлувањето, кореографот и така натаму. Како е тоа можно, дотолку повеќе што меѓу критичарите има професори на академиите кои со децении предаваат драматургија и кои по четири години ги подготвуваат своите студенти за таа професија и ги упатуваат во тоа што е драматургијата? На факултетот им докажуваат и објаснуваат колку е важна таа работа, а во своите критики ги игнорираат.

За гледање и оценување на театарски претстави, како и за согледување на театарската ситуација во целина, потребен е голем талент, сместен во естетски координати, истовремено и силни и отворени. Ако го ставиме под прашање поимот на пре-

судување во **Крочеовата** дефиниција на критиката, цитирана во почетокот, би требало веднаш тоа да го сториме и со филозофијата. Критиката и филозофијата се нераскинливо сврзани и во принцип неразделни, но положбата на филозофијата во современата култура во најмала рака е неопределена. Таа соборена кралица не е ни единствен, а ни најсигурен сојузник на кохерентното критичко просудување. Не е тоа ни теоријата. Критичката мисла мора да има некои теоретски рамки, но истовремено мора да бега од теоретски предрасуди, затоа што теориите се минливи. **„Рајот е поплочен со погрешни теории како пеколот со добри намери"**, би рекол **Барт**. За способно критичко дело потребни се интиуција, искреност, дарба, бескомпромисност и трпеливост, музикалност, толернација, заинтересираност, индивидуално чувство — зашто, критиката е мисла за мислата, знаење за знаењето, свеста за свеста, искуство изведено од искуство. Она што уметноста сака да го каже, никогаш не се совпаѓа со она што го кажува. Можните аспекти на уметничкото дело не се занимаваат со битието на делото, туку одат надвор од него; негов домен е бескрајниот простор на потенцијалното и критиката има задача да ја препознае таа расположеност на уметничкото дело спрема отворањето.

Критичкото дело во своето неодминливо насилство на определување за и против, мора да претставува **„свест на еден човек кој се соочува со светот на друг човек во однос на заемното разјаснување — а тој се воспоставува низ сета култура на определниот период (а тоа денес е културата на втората половина на XX век)"** — како би го дефинирал тоа **Серж Дубровски.**

А тука, кај нас, веќе во паузата на претставата се прави едно мислење кое е јавно, а не индивидуално. Потоа, критиките доста доцнат, за уште еднаш да се слушне и провери јавното мислење. Наместо меѓу четири ѕида, со индивидуално чувство и лични координати, да се формира свое автентично мислење, критичарите висат на телефон, се движат во групи по театрите и фестивалите, на чија сметка проживуваат добар дел од годината. На такви не може да им се верува. Тоа не се независни луѓе кои се во состојба да го соопштат својот став некалкулантски и со полна одговорност и со право на поинакво мислење да се исправат пред својот суд. Затоа многу често сме сведоци како критиката реагира врз географски принцип: многу е поважно каде се појавила некоја претстава или од каде е дојдена, отколку нејзиниот објективен квалитет и дострел. Се случува критичарот прво да **„погреба"** определена претстава, а потоа на некој фестивал за истата да пишува славопојки. Тоа е факт што сите го забележуваат, но театарот не реагира — а би морал. Не се реагира поради веќе споменатата востановена неискреност во директниот дијалог, поради која се пофалуваме очи во очи, додека зад грбот зборуваме страшни нешта. Луѓето овде се вѕашуваат доколку в лице им кажете дека не биле одлични, па згора на тоа им велите и зошто. Таквото однесување е нечуена дрскост и веднаш ве доведуваат во прашање вас, а би требало да ја преиспитаат својата работа и себе. Сето ова доведува до еден чисто **балкански феномен:** кога ќе се запали еден критериум, нема никого кој може да го згасне. Без оглед на тоа дали станува збор за една или друга претерана крајност: за **„сензационален успех"** или за **„непотребна претстава"**. Ја нема таа личност, индивидуалност, тој разум и храброст, студена свест која би ја ублажила еуфоријата и предимензионираноста — па да воспостави критичка дистанца. И онака сè е со краток здив. Во такви услови навистина е можно да се обезбеди успех и телефонски, ако познаваш некои луѓе. Кога веќе нема вистински големи критичари, фала му на Господа, барем има доволно нечесни и инфериорни.

Додека се така ретки осамените автентични напори за способно критичко дело, ќе гледаме домашни **„големи европски"** претстави што се прогласени за такви малку поради незнаење, малку поради лошите вкусови, неискреноста, калкулантството и уште илјада други мизерни околности. А големи претстави и голем театар не ќе има, како што впрочем и нема.

(Со оглед на тоа што овој труд го напишав за три дена, а во возбудувањето што во мене веќе со години предизвикува една состојба — не можам да полагам право на тоа дека исцрпно сум ја обработил материјата што бара многу повеќе размислувања и простор. Сè што сакам со овој труд е да покренам дебата и да го кажам она што верувам сите го знаеме — дека царот нема облека)

Превод од српскохрватски: С. М.

Гостување на Драмскиот театар во Полска

Богомил ЃУЗЕЛ

На своето гостување во Полска, од 23 до 30 мај годинава, **Драмскиот театар од Скопје** се претстави со четири изведби на **„Стапица"** од Т. Ружевич, во режија на Б. Хусаковски (по две во Вроцлав и во Лоѓ) и една изведба на **„Р"** од Ј. Плевнеш, во режија на Љ. Георгиевски (во Лоѓ).

Двете претстави на „Стапица" во Вроцлав (на 24 и 25 мај) беа прикажани во рамките на XXVII Фестивал на полските современи пиеси, како единствени странски изведби на полски современ текст, на големата сцена на Современиот театар, на која во 1984 е прикажана и полската праупремиера на „Стапица", во режија на Казимјеж Браун (првиот полски режисер кој гостувал во Драмскиот театар со „Германци" на Л. Кручковски во 1968). Истата година на XXIV Фестивал на полските современи пиеси во Вроцлав, авторот добива прва награда за текст, две од режиите на „Стапица" добиваат режисери, а четири актерски остварувања и актерски награди.

Од изложбата на досегашните претстави на „Стапица" во Полска и во странство, што беше отворена на 24 мај во при-

лежната организација на театрологот Марија Денбич, можевме да се информираме дека нашата југословенска праизведба (одбележана со фотоси, програми и одзиви на посебен штанд) била седма во светот — по потпишаниот договор за израелска и пред прикажувањето на унгарската праизведба.

На нашата прва претстава на „Стапица" во Вроцлав, покрај критичарите, театролозите и другите официози присутни на фестивалот, присуствуваше и авторот Тадеуш Ружевич, кој — запрашан од нас како му се допаднала претставата — одговори, лаконски, во типично свој стил: Трудно! Бардзо трудно! (Тешко! Мошне тешко!), што можеше да се однесува колку на нашата претстава толку и на неговиот сопствен текст, од чии досегашни изведби во Полска, како што веќе имавме прилика да прочитаме, тој не е ни малку задоволен. Во секој случај, тој ме замоли да им ги пренесам неговите искрени поздрави и благодарност на сите актери и изведувачи на претставата, извинувајќи се што поради недостиг на време тоа не може да го стори самиот. Останува да се види допрва каква реакција ќе има нашата претстава кај полската критика, чии извадоци чекаме да ни ги испрати организаторот.

Иако нашето гостување на фестивалот беше вон конкуренција за наградите, тоа сепак се соочило со врвните годинашни претстави на неколку најдобри полски театри, од кои имавме прилика да видиме само две: монодрамата **„Транс--Атлантик"** на В. Гомбрович, во адаптација на Марек Новаковски (прикажана вон конкуренција во театарот „Каламбур") и **„Вратата на рајот"** од Јежи Анджеевски, адаптација, во режија и сценографија на Валдемар Замоѕињски и изведена од театарот „Стефан Јарач" од Лоѓ, нашиот домаќин, што импресионираше со својата експресионистичка инсценација и колективна актерска игра на високо ниво. Како илустрација за острата годинашна конкуренција на фестивалот можеме да ги спомнеме неколкуте завршни изведби, што веројатно предизвикале најголем интерес: двете претстави на најновиот драмски текст на Славомир Мрожек **„Портрет"**, првата изведена од Театарот полски од Варшава, во режија на Казимјеж Дејмек, а втората изведена од Стариот театар во Краков во режија на Јежи Јароцки, и „Цментаже" на Марек Хласко, во адаптација и режија на Изабела Цивинска, а во изведба на Државниот нов театар од Познањ.

Вроцлав ни остави и силен впечаток како мошне убав град, посебно неговиот стар дел, што секојдневно го минувавме на пат до хотелот „Полонија" од Современиот театар на реката Одра, со своите красни готски катедрали (најстарата од пред илјада години) и пространи плоштади порабени со високите и танки куќи во стил на холандско-германската ренесанса.

За разлика од Вроцлав, **Лоѓ** е многу понов и поголем град — втор по Варшава по бројот на своите 1.2 милион жители. Својот растеж му го должи на развитокот на текстилната мануфактура од средината на минатиот век, за што и е наречен „полски Манчестер". Нашиот домаќин, театарот по име **„Стефан Јарач"**, се наоѓа во самиот зазбивтан центар, на пет минути од најмодерниот хотел „Центрум", во кој беше сместен поголемиот дел од нашиот ансамбл.

И двете претстави на „Стапица" (прикажани на 28 и 29 мај) и едната на „Р" (на 27 мај) беа многу подобро прифатени од публиката поради симултаниот превод што беше мошне љубезно обезбеден од домаќините. Од колешката-драматург чув дека нашата „Стапица" е подобра од трите полски изведби (од вкупно четирите) што ги видела, и дека „Р" ја потсеќа на најдобрите претстави од студентскиот театар во Полска во бурната 1968 година. Најмногу комплименти добија актерите **Мето Јовановски, Петар Темелковски** (и за двете водечки улоги во двете претстави) и **Крум Стојанов,** кој мошне успешно го замени болниот Ацо Ѓорчев во улогата на Таткото во „Стапица".

За време на престојот во Лоѓ директорите на двата театра, **Богдан Хусаковски** и **Благоја Чоревски,** потпишаа договор за долгорочна соработка и размена на пиеси, режисери, сценографи и актери (со заемни гостувања секоја втора година), што на некој начин го антиципира **скорешното збратимување на градовите Лоѓ и Скопје,** кое треба наскоро да се реализира. Може само да се очекува дека и обата театра ќе имаат далекусежна полза од оваа соработка, зашто на сите нам ни остана во незаборавно сеќавање нивната одлична претстава на **„Самоубиецот"** од Николај Ердман, во режија на младиот Марсел Коханчик, што импонираше како со минуциозно остварени индивидуални креации, така и со колективната игра на сите актери.

„Калуѓеричките тишини" на Слободан Шнајдер

Благоја ИВАНОВ

Претставата на **„Калуѓерички тишини"**, во изведба на ансамблот на **Народниот театар од Битола,** е прво претставување на македонски јазик на едно дело од **Слободан Шнајдер,** несомнено еден од најинтересните и најзначајни автори во современата југословенска драматургија.

Иако мошне рано го свртува врз себе вниманието на театарската јавност, со изведбите на неговите први драмски текстови (драмскиот текст **„Миниголф"** му е прикажан во 1969 година), Слободан Шнајдер посебно станува познат со драмата **„Камов, смртопис"**, изведена во 1978 година, како и со драмата **„Хрватски Фауст"**, објавено во 1980 и за која ја добива наградата „Д-р Бранко Гавела", а првпат ќе биде изведена во 1982 година, за потоа да доживее повеќе сценски изведби во нашата земја, минатата година и во СР Германија, притоа здобивајќи се со низа признанија од театарската јавност. Слободан Шнајдер ги напиша и драмите **„Држиќевиот**

сон" — првпат изведена во 1980 година, **„Конфитеор"** — првпат изведена во 1984 година, **„Калуѓерички тишини"** — првпат изведена на сцената на Народниот театар од Битола во 1986, и **„Гамлет"** — првпат изведена во 1987 година: драмски текстови кои исто така го привлекуваа вниманието на публиката и на театарските творци.

Доколку би сакале да изведеме една поопшта карактеризација на драмското дело на Слободан Шнајдер, врз основа на поголем дел од неговите текстови, би можеле да забележиме дека тој, земајќи како првичен поттик една парадигматична животна судбина на некоја позната или помалку позната личност од историјата и од современоста, всушност низ сказната за неа, често интерпретирана со одредена лиценца поетика, тој прекршува особено значајни сознанија што се однесуваат до судбината на човекот во времето, за искушенијата на поединецот во витлите на историските настани, за судирот меѓу индивидуата и средината за немирењето на човекот со притисокот со кој го потиснуваат на маргините на животот, времето, средината, општествениот поредок, идеологијата, не давајќи му да ги оствари своите заложби, обезличувајќи му ги творечките пориви. Овој судир завршува најчесто на штета на поединецот; но, од друга страна, низ таа неправда 'рти никулецот на напредокот кој, ако не во мигот, — во времето што доаѓа го наоѓа своето оправдување и потврдување.

Иако драмите на Слободан Шнајдер се свртени кон подалечното или поблиско минато, ваквиот активистички однос ги прави особено актуелни, не само како алузија на современоста, туку како доживување на човековиот проблем како нешто што се однесува најнепосредно до секој од современоста; затоа што односот: човек — средина, човек — време, човек — идеологија, човек — творештво, или воопшто односот човек — судбина, одреден од надворешни околности, во историјата и современоста, е секогаш актуелно прашање, во сплетот со многу други прашања кои го одредуваат битисувањето на човекот. Оттаму, овие негови текстови вознемируваат, возбудуваат, напати предизвикуваат и на полемика, никогаш не нѐ оставаат рамнодушни спрема проблемот кој тие го отвораат пред нас.

■ Драмата **„Калуѓерички тишини"** содржи голем дел од овие особености на ракописот на Слободан Шнајдер, посебно што се однесува до начинот на кој се разоткрива темата и како се отвораат пред нас личностите, како се развива проблемот. Авторот на драмава, низ белешката на нејзиниот почеток ни укажува на првичниот извор и поттик за нејзиното создавање: „Беше суров, речиси би рекла спартански неумолив, додуша ненапишан, но речиси задолжителен закон, девојката што не можела да се омажи достојно на својот сталеж, поради недостиг на мираз, кој и со закон бил одреден, да се смести, или како што се велело, да се закопа — во манастир" — пишува Зденка Марковиќ во книгата „Поетесите од стариот Дубровник". Ужасниот случај на **Агнеза Бенешиќ,** што се случил во 1620 година, која го запалила манастирот Света Клара, во кој несомнено со сила ја затвориле „е опишан, по трагата на Решетаровата вест во таа иста книга со десет редови. Другото е молк. Главата во која се говори за тоа го носи насловот: Калуѓерички тишини".

Слободан Проспер Новак, пишувајќи за овој случај, наведува дека, откако го запалила манастирот Света Клара, Агнеза Бенешиќ „потоа била жива заѕидана во затворот под кнежевиот Дворец. За нејзина среќа, затворскиот архитект предвидел отвор низ кој, во случај на потреба, до неа доаѓал исповедникот. Се разбира, тој отвор не бил мал и како што низ него можело да се влезе, така низ него можело и да се излезе. Сестрата Агнеза тоа и го сторила и со тоа свое бегство потонала во мракот на историјата, од кој излезе со оној ужасен факел во годината 1620", вели С. П. Новак.

Слободан Шнајдер со оваа драма, врушност, ја извлекува на видело судбината на Агнеза Бенешиќ; Онаму каде што останал молкот, тој ја започнува својата сказна за неа, една од можните сказни и би рекле — една од мошне веројатните сказни. Низ ликот на Агнеза авторот создава слика за времето по кое пловат човечките судбини, непомирени со својот живот, во потрага по своето право, по слободата за свој избор на однесување по животната врвица која им била дадена да ја изодат. Агнеза, посебно, го носи непомирувањето на жена, пред која се испречуваат низа конвенции и обичајни права што ја обезличуваат.

Низ три историски периоди ја следиме нејзината судбина: првиот период е во почетокот на седумнаесеттиот век, вториот е времето на декаденцијата на Дубровничката Република и нејзиното исчезнување по навлегувањето во неа на Наполеоновата војска во 1806 година, третиот е во наше време, во времето на „Бадерова Германија; но и на Жариевата Полска; Шекспировата Илирија, имено никаде" — како што ќе рече авторот. Но, сето тоа е и во едно неделиво време, можеби во Држиќевиот сон, зашто во драмава се и Плакир и вилите, кои сноват меѓу сонот и јавето на луѓето, претворајќи го сонот во морничаво јаве, а јавето во страшен сон. Низ тоа неделиво време Агнеза го пренесува своето незадоволство, што се пресоздава во непомирување и избувнува во бунт, затоа што цивилизациските и општествените промени ја менуваат ликата, но не и суштината на опресијата над жената.

Така ние стануваме сведоци и соучесници на протестот на Агнеза, кој се раѓа, развива и остварува низ еден возбудлив и вознемирувачки след. Отпрвин тоа е човечко спротивставување спрема неправдата што ѝ се прави. „Не сакам да се мажам! Ниту за земен, ниту за небесен младоженец", вели таа и продолжува: „Зар не би можела да останам во светов, ни таму, ни тука, како суштество кое никому не е на патот, па сепак слободно?" и натаму: „Би останала овде, во светот и во животот, знаејќи добро дека тоа не е лесно...". А стариот татко ѝ одговара: „Ти се мамиш. Тоа не е ни лесно, ни тешко; тоа е невозможно...". Така таа ќе биде затворена во манастир, што нејзината страсна и непомирлива природа ќе го разурне однатре, со тоа што ќе го запали, со тоа што ќе остави некаде некоја рожба која во себе го содржи нејзиното непомирување. „Којзнае што зрее во пазувите на времето", ќе рече Ангеза на крајот од првиот дел, со тоа навестувајќи ги промените што ќе дојдат, во историјата, но и во сознанието на некоја нова Агнеза.

Брановите на времето ја носат Агнеза од еден до друг век. Нејзиниот отпор постапно созрева, како што созрева Големата француска револуција. Таа е сѐ уште во школката на манастирот, од која ќе ја разбудат големите настани. Преплашениот благородник Гоце, иден кнез на Дубровничката Република, во разговор со неа, ќе рече: „Та вие овој свет и поредок би го пресвртеле во еден миг". Агнеза, која веќе има сознание за долготрајноста на времето и суровата жилавост на старото, ќе одговори: „За жал, еден миг не ќе биде доволен. Но, година-две...". Таа јакобинка, како што ќе ја наречат во тоа ново време, својот некогашен личен протест го формулира во сосем поинаков, социјален протест: „Кој вчера не јал, тој денес е гладен. А бидејќи ни денес нема да јаде, тој утре ќе појде или ќе цркне!". Агнеза повеќе не сака да биде она што некогаш била, во неа расте самоувереноста: „Јас не сум жена. Јас сум човечко суштество" — ќе рече таа, зашто повеќе не гледа на својата судбина само како на женска судбина, туку

како судбина на човек кој ги трпи неправдите на неправичниот поредок.

■ **Што ѝ донесува сегашново време на Агнеза?** Што суштествено се случи во судбината на жената, во судбината на човекот во модерното време? Таа длабоко чувствува дека зад слоганите за слобода, се крие и натаму неслободата. Агнеза во својот протест овојпат не е сама: изедначени во неслободата, се најдоа заедно Агнеза и **Циво Бедеки,** нејзиниот несуден маж. Не ги врзува толку љубовта, колку чувството дека мора нешто да се стори за да се пресврти неправедниот поредок. Но, Циво Бадеки ќе констатира дека револуцијата не е можна, зашто некогашните работници со класна свест се преобликувале во работни животни во капитализмот, во кој се задоволни со она што го добиваат. Индивидуалната акција на Агнеза и Циво би требало да ги растресе тие работни животни, да им ја врати класната свест. Но, остануваат сами, наспроти сите, сами наспроти полицијата. Таткото Бенеша ќе ѝ рече на Агнеза: „Несреќнице, курво, бедничке, што си сторила од својот живот? Како јадно ги предаде својот вечен заклон и својата загриженост?". Но, нејзе и не ѝ било цел да има безбеден живот во светот на неслободата, зашто таквата безбедност е согласност со неправдата. Како жена и човек, таа чувствува дека на мигови можеби била и слободна, но е свесна дека „таа слобода за сега е можна само како монструозен живот" Убиена, како и Циво, таа, покрај својот мртов татко ќе го чуе прашањето: „Ќе сакаш ли сега со себеси да се смириш?". Одговорот е — појавата на **малата Агнеза,** онаа по која трагаа исусовците, Наполеоновата и други шест европски полиции, специјалните одреди на германската полиција, почнувајќи од седумнаесеттиот век па до денес. Дали малата Агнеза е оној динамит кој ќе го разурне поредокот на стариот свет? Дали таа вонбрачна рожба, од аргумент на гревот ќе се пресоздаде во аргумент за слобода, зашто само вонбрачно, односно вон поредокот можат да се најдат сили за преврат?

Водејќи ја судбината на Агнеза низ векови, Слободан Шнајдер укажува на тоа дека судбината на жената е парадигматична за неправдата што се врши над човекот. Дека таа е оној дел од критичката маса на социјалниот протест кој може да доведе до космички праскот што ќе ја распрсне земјата. Асоцијацијата произлегува сама од себе: не е случајно дека во терористичките групи и Црвени бригади, кои до неодамна делуваа во многу европски земји, еден особено голем број беа жени. Дали кумулираниот протест во нив ги доведува до тоа? — е прашање на кое може да се мисли, иако со сигурност не може да се одговори.

Со своите историски наслојки, како и со своите современи конотации, со своите мисловни пораки, како и со психолошките понирања во ликовите, оваа драма на Слободан Шнајдер го ангажира нашето внимание во најголема мера. Судбината на Агнеза ја доживуваме како потресна судбина на една личност, но и на многу слични. Поместувајќи го вешто фокусот на времето, авторот успеал да оствари целосна структура која и мисловно и естетски е мошне цврсто изградена. Сè почнува во стариот Дубровник, кој во тоа време е Европа, и сè се завршува во Европа, во која Дубровник е на работ на новиот свет. Но, во секој случај, средиштето постојано останува во Агнеза, односно во човекот.

Актерот е... актерот е актер: Мите Грозданов

Еден Мирон како една експлозија

Лилјана МАЗОВА

(Овој разговор е воден во април и мај 1988 година во Скопје)

Артистот **Мите Грозданов** е познајник, почитуван и очекуван и кај редовната театарска публика — онаа која доаѓа во театарот, но и кај онаа кај која театарот „оди". Ова значи дека Грозданов на професионалната театарска сцена е веќе 21 година, вработен е во **Драмскиот театар** во Скопје, гостува во одделни проекти на **Драмата на МНТ** во Скопје, во **Албанската драма** на **Театарот на народностите** во Скопје, на сцената на **Народниот театар — Струмица,** на сцената на **Народниот театар — Штип...** Меѓутоа, Грозданов ѝ е познајник и на публиката и во сите други градови во СРМ, каде настапувал на гостувањата со својот театар и уште повеќе по изведбите на своите три **монодрами** што ги прикажува на различни простори: во фабрички хали, домови на културата, училишни сали, факултетски аули, ноќни клубови или кафулиња.

■ Грозданов е роден на 14 декември 1943 година во Струмица. Во 1967 година во Белград дипломира на Академијата за театар, режија и филм-отсек актерска игра, а од 15 август е во постојан работен однос — артист во Драмскиот театар во Скопје.

На својата матична сцена, на сцената на театрите кои ги споменавме, со ад хок групи досега оствари вкупно 59 ликови. На оваа бројка треба да се додадат трите негови монодрами — **„Дрво на ридот"**, **„Кумурџијата"** и **„Итар Пејо дошол од кај умрените"**, потоа неговите седум режии со професионалци, ликовите остварени на филмското платно, режиите на радиодрами, бројните ликови остварени во радиодрамите, на телевизискиот екран, 33-те режии со аматерски ансамбли во Гевгелија, Кавадарци, Тетово, Свети Николе, Кочани, Охрид, Скопје...

Добитник е и на повеќе награди: **Златен венец** за актерско остварување на Фестивалот на малите и есперименталните сцени на Југославија во Сараево — 1968 година за ликот на Мирон во „Партитурата за еден Мирон", лик за кој истата година ја доби и наградата на весникот **„Млад борец"** за млад артист, потоа во 1978 година ја доби единствената награда на Драмскиот театар за упаѓање во претставата „Црнила" — ликот на **Луков**, на Театарските игри „Војдан Чернодрински" во При-

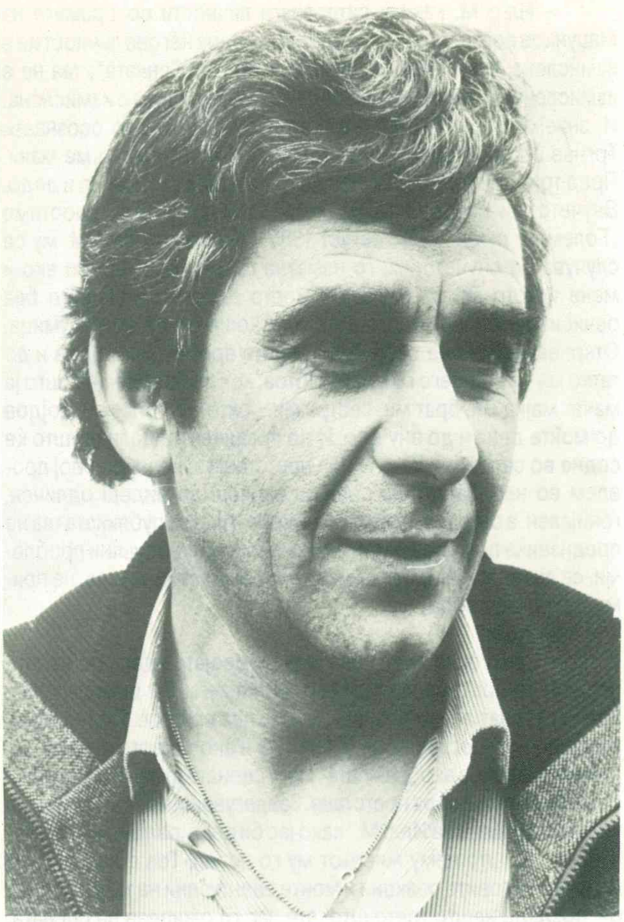
леп во 1984 година ја доби наградата за актер за ликот на **Светозар** во „Карамазови", истата година стана носител на признанието на неделникот **„Екран"** за најдобар артист, а на годинашните Игри во Прилеп одново му припадна наградата за актерско остварување — за ликот на **Иљо М.** во претставата „Сенката" (во која настапува како гостин) на Народниот театар во Струмица. Во 1977 година во Требиње, на Фестивалот на драмските аматери на Југославија, ја доби наградата **„Златна маска"** за режијата на „Наследници" од Бранко Пендовски.

● Мите, да почнеме од крајот. Твој последен лик на сцената е Иљо М. „Сенката" од Митко Маџунков, во режија на Бранко Ставрев, претстава во која настапуваш како гостин во ансамблот на Народниот театар во Струмица. За овој лик на штотуку завршените Театарски игри „Војдан Чернодрински" ја доби наградата за артистичко остварување. Кој е Иљо М.?

— Иљо М. е човек, како јас би рекол, ептен од народот. Тој живее свој и своевиден живот, човек кој не сака ниту една држава, ниту една стега, туку го живее животот низ она што тој му го овозможува: практично од денес за утре. Но, не е токму така, затоа што тој има и свои дилеми — во смисла како и што во однесувањето со луѓето. И ништо на него не делува, она што ги боли сите — кариеристите, луѓето кои одредено сакаат да преземат нешто во животот... Тој сака да го помине животот низ сопствената натура и она што му го нуди природата, да биде добра, да се однесува добро. Ако нешто го заболи тој реагира најчовечки... Во „Големиот смок" беше и против власта и против луѓето кои прават лоши работи. Но, сè не беше толку страшно додека не го напушти синот, всушност синовите — едниот замина за Скопје, а другиот за Германија. Му оставија внука. Тоа го заболе, зашто цел живот работел за да има нешто свое, не сакал да влегува во општествените дилеми и теми, се мачел да направи куќа, да ги обезбеди синовите, да им остави нешто. Меѓутоа, ѓемиите му пропаднаа откако го напуштија сите. Останува со жената и со внуката. Го продолжува животот затоа што сега радост му е внуката. Таков човек или се затвора во себе или отворено реагира на сè. Кај него се случува, односно настапува во стравичната состојба — ништо не може да го помести, во смисла дека нешто, како дел од животот, не делува на него, затоа што мисли дека сè е нормално: сакаш така да живееш, па живеј така; сакам онака, живеј онака! Единствено кога доаѓаат страотиите од кои се плаши секој поединец, ќе почне да мисли на тоа какви сенки доаѓаат, каква е смртта? Тој не е човек од железо, па докрај идеалистички да опстои на тоа свое претходно рамниште и да каже — мене ништо во животот веќе не ме плаши. Значи, се покажува и како човек од крв и месо, но тогаш кога ќе посегнат по неговата внука. Тогаш тоа го заболува и почнува да реагира многу човечки. Низ емотивни експанзии, борејќи се за одбрана на внуката, тој почнува да реагира како мало дете: се чувствува беспомошно затоа што не може да ја спаси внуката. Не може да си ја спаси од што? Од злото кое нè надвиснува денес.

● Дали токму опасноста од тоа зло беше за тебе провокација повеќе?

— Се разбира и тоа многу. Затоа што во времево во кое живееме постојано стои опасноста: што ќе биде утре со нашите деца? Како тие ќе живеат? Кога работев една друга претстава, „Пречек" од Бранко Пендовски, на крајот ја завршив со еден дедо и едно дете — кое не постои во текстот, идејата која текстот ми ја даде и иста како и во „Сенката". Тоа е вака. Во „Пречек" на крајот на сцената го донесов дедото и 5-годишното дете, а двајцата в рака имаа по една свеќа. Свеќата во рацете на детето се гасне, а детето го прашува дедото: Што ќе правиме сега. Дедото само со прстот на устата му вели: псст! Имено, зошто не се згасне свеќата на стариот, зошто се гасне свеќата на детето, зошто нема ред? Мислам дека е тоа вечната болка на луѓето. Размислувајќи така, низ проблемите на ова што е денес, јас како индивидуа и како современик на ова време и општество, добивав емотивни набои до очај: што со нашите деца утре, особено што со нашите внуци? Нели велат ако децата се мали, кога ќе дојдат внуците тие се уште помали.


Мите Грозданов

● Објаснувајќи го Иљо М. кој те „прогонува" веќе три години, затоа што тој е главна личност и во претходниот драмски текст на Маџунков „Големиот смок" во кој ти исто го играше него, пак во режија на Ставрев и со ансамблот на Народниот театар во Струмица, можеш ли сега да го објасниш Мите Г.?

— Веројатно! Веројатно! Благодарам на прашањето. Кога почнав да го работам... Не, не вака. По премиерата на „Големиот смок" ми придоа повеќемина со исто прашање: Како во милиметар го знаеше Иљо М. — и во движење и во глас и во става, во сите негови манири. Всушност, тоа беа постари луѓе кои лично го познавале Иљо М. И затоа беше интересно нивното сознание дека јас сум го одиграл него токму таков каков што бил. Јас никогаш го немам видено тој човек.

● Тој човек значи и вистински постоел?

— Ињо М. како и сите други личности во драмите на Маџунков постоеле или постојат. Ниту една негова личност не е измислена. Измислена е само Смртта во „Сенката"; таа не е измислена — таа постои, но овде како личност таа е измислена. И, знаејќи дека Ињо М. постоел, јас морав да го осознаам. Тргнав од сопствените проблеми, од она што мене ме мачи. Пред три години, кога почнав да го работам, јас станав и дедо. Внучето ми се роди токму кога почнавме да го работиме „Големиот смок" — во август 1985. Она што на Ињо М. му се случува со внучето, ми го наметна прашањето — што ако и мене истото ми се случи со моето внуче? Ситуациите беа речиси идентични: моето дете од Скопје отиде во Струмица. Откривајќи ги пред себе сопствените проблеми, дојдов и до татко ми — што него го мачи? Потоа, кои се проблемите што ја мачат мајка ми, брат ми, сестра ми... сите мои блиски. Дојдов до моите деца и до внучето. И до прашањето: дали тој што ќе седне во салонот и ќе ја гледа претставата, ќе најде свој проблем во неа. Зашто, на сцената можеш да бидеш одличен, генијален, а сето тоа да биде фиктивно. Ако кај публиката таа не предизвика поттик за размисла за свои индивидуални проблеми, се знае — театарот не комуницира. Која претстава, на пример, денес е добра?

● **Која?**

— Само онаа претстава која со својата идеја, со своите пораки, ќе предизвика чувство на интрига. Во смисла: оние што ја гледаат да препознаат дел од неа во себе. Па театарот, односно ние, постоиме за публиката и ако таквото чувство не предизвикаме, а ако „рампата" меѓу сцената и гледалиштето не се крене, нема добра претстава. Завлегувајќи во тоа, почнав да копам по душата на Ињо М.: како јас би реагирал ако ми се случувало она што нему животот му го носел. Тоа е мешање на нештата-неговите реакции и моите евентуални на такви состојби, создаде нешто трето што, ете, јас го оживеав на сцената: ликот да делува како жив човек. Всушност, на сцената сè мора малку да биде „подигнато", за од сцената да делува живо. Тоа мора да е така, без разлика на стилот на играта или поимањето на театарот.

● **Ти не ја прифаќаш дистанцата, глумата на покажување?**

— Јас многу го почитувам Брехт. Објаснувањата дека некој игра со дистанца, дека покажува глума итн. за мене се погрешни. Брехт се толкува како контра на Станиславски. Но, да не заборавиме дека Брехт бил најдобар ученик на Станиславски. Тој наоѓа начин да не мора да се трошат три милијарди, да речеме, за сценографија. На луѓето, им ја покажува условноста. Каде задира со репликата, тоа се веќе други проблеми. Но, ако напише пустина и нема ништо на сцената, публиката ја прифаќа условноста. Меѓутоа, во едно е ист со Станиславски и со сите други по него — не лаже. Со тоа што кај Станиславски мора да има подготовка, овде сè оди наеднаш, на рез. И, кога сите овие работи ти се преплетуваат в глава, мора да појдеш и да учиш од другите.

● **Зошто го скокна, не одговори на прашањето кој е Мите Г.?**

— Не го скокнав, завлегов во некои други нешта. Мите Грозданов е човек кој сака да работи. Можеби некогаш претерува бидејќи се случува да работи и по 20 часа во денот, не сака да работи „напамет", сака да чита и сѐ научено да го спроведува во практика. За мене секоја идеја е генијална, но ништо не ми значи ако не се спроведе на сцената. Зошто толку работам? Пред сè сум актер. А како најмногу самиот си помагам во актерството? Читајќи, понекогаш и пишувајќи- а режирајќи со аматерите станувам и педагог. Мислам дека сум добар другар. Читањето ме одржува во кондиција и напорот не ми претставува тежина. Сето тоа ми помага страшно многу во актерството, затоа што заоѓаме во години кога ќе ми треба уште поголема кондиција.

● **Што значи да се работи 20 наспроти 24-те часа на денонокието?**

— Тоа за артистот најнапред значи да си „го одземе" половината време од кафеаната-нема да повторуваш постојано исти муабети во клубовите, нема да се улежуваш. Зашто, ако сум се определил за оваа професија — треба да се радувам. Јас работејќи можам да се радувам, а говорејќи празно и озборувјќи — понекогаш и без причина, ќе дојдам во ќорсокак кој мене не ми е вокација, кој не ме инспирира, не ме воодушевува. Затоа и најчесто ги заборавам сопките што ми се прават, зашто како и во сите професии, така и во мојата има многу суета и обично неработниците им завидуваат на работниците...

... Младиот артист Мите Грозданов, на кого треба да му се оддаде признание како за вонредните напори пред кои беше исправен за да се пресмета со успех со текстот, необично долг за една улога и со вонредно големиот број на гегови што режијата му ги наложила, така и за артистичката дарба што притоа ја пројави и во која сè повеќе нè уверува.

Иван Мазов („Нова Македонија", 1967) во рецензијата на премиерата на „Партитура за еден Мирон"

... При монодрамскиот настап на секој актер, несомнено, е најбитна суптилната градација при развојот на ликот. Во овој случај, Грозданов, кој го знаеме по својата сценска експлозивност, го доживеавме баш во една таква мошне студиозно контролирана суптилна постапка. Ликот го држи сигурно, а суптилитетот го градира од изворите на душата. Затоа е уверлив, мошне сугествен, со сценска експресија што го постигнува степенот на животна автентичност. Кај Мите Грозданов ова сценско остварување, во неговиот богат актерски опус, несомнено, се наредува меѓу најуспешните.

Петре Пакевски („Вечер", 1984) за интерпретацијата на монодрамата „Ќумурџијата"

● **Самиот рече дека си работник но и меѓу своите колеги важиш како голем работник, фанатичен вљубеник во својата професија. Освен на матичната сцена-Драмскиот театар, речиси постојано паралелно си и на некоја друга сцена: Штип, Струмица, Албанската драма, Драмата при МНТ, на некој настап — со монодрамата. Би рекла, страшно многу го негуваш индивидуалниот настап-средба со публиката. Од каде и зошто толку енергија?**

— Енергијата не сум во состојба да ја објаснам. А работам многу затоа што многу порадосно се чувствувам кога работам, отколку кога би седел безработно. Радоста ја наоѓам на еден специфичен начин: кога ќе ги завршам за тој ден сите зацртани работи, чувствувам умор, но тој е сладок премор. А зошто монодрама? Еве вака: монодрама не треба да се работи ако, покрај улогите што ги играм во театрите заедно со партнерите во било какви претстави, немаш што повеќе да кажеш-како новина или како идеја. А ако почувствуваш дека

Мирон во изведба на Грозданов

уште нешто ти треба, а тоа нешто е монодрамата како најтежок род во нашата професија, ако сакаш да играш уште нешто друго а тоа те интересира, те привлекува и сакаш на луѓето да им соопштиш уште нешто, да споделиш со нив мислење или да ги прашаш — може ли овој проблем да го разговараме заеднички — тогаш работи монодрама. И ќе нема промашување. Секако, ова мора да се работи фанатично, со големи подготовки, со адаптации... Најлесно е да се научи текстот напамет, тешко е сè она другото. Всушност, за монодрамата е потребна работа од една добра година.

● Веројатно неправедно, но спонтано дојдовме до, условно, твојата втора определба — монодрамата, наспроти колективната игра во театарот. Со монодрамата ти остваруваш најширок контакт со публиката. Обично се толкува дека монодрамата е спас за оној што нема поголем професионален ангажман на сцената. Кај тебе е обратно. Кое е твоето задоволство од монодрамата?

— Само врвните артисти во Југославија работеле или работат врз монодрамата и, се разбира, постигнале или постигнуваат врвни резултати. Се провираат и некои други, но нивните оставарувања бргу згаснуваат. Јас воопшто не го признавам таквото сознание дека оној што нема ангажман на сцената, работи монодрама. Нека му мисли тој што нема ангажман во театарот. Успешни монодрами кај нас остваруваат Раде Шербеџија, Љуба Тадиќ... Зошто? Има една трагедија во театарот која мора да се разјасни. Во ова општество колку како култура, како театар, сме признаени-си знаеме. Исто така знаеме кои ни се маките, кои ни се радостите. Безброј пати е говорено за тоа па и на конгресите говоревме за тоа, на VII и на IX Конгрес. Се говореше и остана на хартија — културата да се доближи до работникот, културата да стигне до селото итн. За жал сè остана на хартија. Зошто ја спомнувам трагедијата во театарот? Кога ќе се спушти завесата, по претставата, додека ние артистите ја симнуваме од нас шминката и костимот, остануваме само со малиот или големиот аплауз што публиката ни го подарила. По ова, немаме меѓу нас други средби, освен што чекаме да се појави официјалната критика во која ќе се појават некоку реда преку кои дознавме каква била претставата: добра или лоша, каков бил артистот во неа. Конкретни и непосредни пубични кажувања немаме. Имено, ако не може цел спектакл од објективни причини да оди во хала меѓу вработените, безрезервно тоа треба да го прават поединци кои, заедно со своите самостојни проекти можат да се сместат секаде. И така, преку тој поединечен настап или средба со публиката во хала, да го доживееш она, како јас би рекол, за што си пекал, за што си мечтаел, сонувал. И уште поважно, се случува она што останало дотогаш само на хартија — културата се доближи до работниот човек или правилна размена на трудот.

● Монодрамата е и најтежок род?

— Сам си со публиката, не може да те спаси ни партнер, ни суфлер, ни светло, ни костим, ни музика... Сам си, разголен во својата душа пред публиката. И таа те гледа, те слуша, те доживува... Ако си тоа што треба да си и ако тој е задоволен, ако проблемите што ги кажуваш ги толкуваш на начин кој ќе го заинтресира гледачот, тој станува и вели: Браво, кога ќе дојдеш пак? Ако пак не си она што од тебе се очекува, не појавувај се пред тој гледач. Критиката на публиката е вистинската радост. Тогаш, на овој начин се врши мисионерство тој работен човек кој не е во состојба да дојде во театарот од разни причини, особено ако живее во место каде што нема театар, добива информација дали е театарот убав или не е, добива желба самиот да појде в театар. Значи, се негува идна театарска публика. Тоа секогаш била моја цел и при работата со аматерите: да негувам една покултурна театарска публика.

● Колку монодрами досега имаш подготвено?

— Првата **„Дрво на ридот“** од Ацо Шопов ја говорев пред публиката за првпат на 26 август 1982 година, во рамките на Струшките вечери на поезијата во Струга. Оваа моја монодрама доживеа три премиери: по Струга, истата година на 20 декември беше прикажана во Штип, кога тамошниот Дом на културата го доби името „Ацо Шопов“ и на 23 јануари 1983 година во Скопје, во Универзитетската библиотека. Од тогаш до денес, односно до вчера 17 мај 1988 година — ја говорев на Економскиот факултет во Прилеп, ја изиграв 138-та претстава. Втората моја монодрама е **„Ќумурџијата“** од Бошко Смаќоски која премиерата ја имаше на 15 ноември 1984 година во Салонот 19,19 при Центарот за култура и информации во Скопје. Оваа монодрама ја работев по расказот на Смаќоски „Пладне во ридиштата“. Таа досега има доживеано 81 изведба. Третата моја монодрама е **„Итар Пејо“** која премиера доживеа на 21 март 1985 година, одново во Центарот за култура и информации во Скопје, а досега сум ја играл 61 пат. Ова е, покрај сите мои обврски во Драмскиот театар, гостувањето во Струмичкиот театар, Во Албанската драма на Театарот на народностите во Скопје итн. Се разбира, покрај режиите со аматерите и овде во Скопје и во кочани, во Гевгелија...

● Да се задржиме уште малку на монодрамата. Ти добро рече дека со монодрама може да се бави само добар артист. Но, таа е и, грубо кажано, „поединец против телевизијата“. Каде во таа битка меѓу себе и публи-

ката си настапил, со оглед на тоа што ни кажа силни бројки на изведби на твоите монодрами?

— На многу места каде што пред мене никогаш не гостувал театар или артист. Во сите градови на Македонија, без исклучок, и во стотина села што ми е посебно задоволство: во Вратница, Тетовско, каде дотогаш не гостувал ниту театар ниту артист, во сите села на Струмичко, на Охридско, во кичевските села, во Кумановско, дури во село во кое живеат исклучиво Албанци, во селата во околината на Штип, на Титов Велес, Кочани... не ги паметам сите имиња на селата.

● **Говоревме за три монодрами, наспроти колку ликови на театарската сцена?**

— Наспроти 59 ликови, меѓу кои се и три што сум ги подготвувал, а не излегле пред публиката и ликови во кои сум упаѓал со подготовка од еден или два дена. Или: 59 ликови одиграни на сцената на Драмскиот театар, во Драмата на МНТ, во Албанската драма на Театарот на народностите, во Народниот театар во Струмица, во Народниот театар во Штип, во ад хок професионални групи, во Домот на младите „25 Мај" — Скопје.

● **Тоа се 59 ликови и 59 различни личности. Оставиле ли сите тие по некаков дел од себе во тебе?**

— Сигурно. Или по еден милиметар подлабоки брчки на лицето.

● **Кога веќе така говориме, кој од нив на направи најдлабоката?**

— Сигурно Иљо М., а имам и една голема лузна од ликот во „Нејздржливиот подем на Артуро Уи" Една младешка лузна е тоа. Имам лузна и од Војцек, имам лична лузна и од Бертолт Брехт...

● **Прво го спомна Артуро Уи. Зошто?**

— Затоа што за два ипол часа морав да изговорам 180 страници текст, во пеколно темпо и со ненормален глас, со ненормална дикција, а тоа е опасно и физички. Тоа беше во 1972 година.

● **Оваа претстава и немаше голема среќа, се играше малку?**

— Само десетпати, затоа што тогаш во Драмскиот театар беше оценето дека се многу пари ако на име авторски тантиеми на наследниците на Б. Брехт се исплаќаат еден милион динари.

● **Тебе ти ја остави лузната?**

— Да , затоа што го игрaв ликот на Хитлер. Морав да слушам оргинални снимки од говорите на Хитлер, морав да прочитам 715 страници микроскопски напишан текст од Алам Балок кој има собрано податоци од 50 автори, до да стравувам на сцената да не бидам отепан. Еден човек, на една претстава, извади пиштол, револтиран од тоа како Хитлер се нашол тука, на сцената. И на секоја претстава задолжително стражареше нашиот Рамиз и уште дежурниот милицаец на реонот. Тоа, како инкарнација, значеше и големо задоволство, но и беше страшно непријатно, како ситуација.

● **Инкарнацијата, односно играњето на ликот на Хитлер беше опасност, но опасно е денес да играш и човек од денес?**

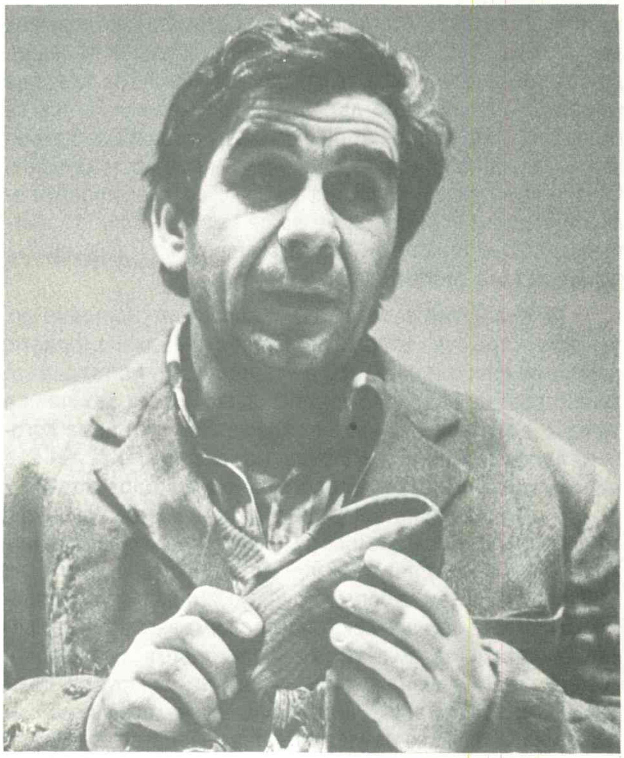
— Да, опасно е, секако. Јас доживеав да играм пет историски личности на кои, што по природа што со шминка, личев. Тоа се Чехов, Хитлер, Коча Поповиќ, Никола Карев и Брехт. Карев како лик го играв на телевизијата. За сите овие ликови истражував, читав, слушав автентични снимки... Снимката за Брехт страшно ме возбудуваше. Кога се играат тие историски личности, мораш многу за нив да научиш за да не бидеш на сцената папагал, за да можеш да размислуваш, за на сцената да се однесуваш човечки и животно, како жив човек. Кога се работат такви личности постои голема замка (ова важи за секој лик и особено за историските). Одејќи кон тоа да ги правиш автентични, тоа може да излезе така ступидно, така наместено, вештачки и да заскиташ во ќорсокак кој се вика нетеатарска уметност. Тоа е и срамно тешко, зашто иако одиш кон тоа и физички да личиш на тој лик, сепак треба да постои дистанца, за публиката да биде релаксирана, а не под некаква стега, да може да го гледа тој лик, а да каже сепак, тоа е артистот Мите Грозданов. Тоа мора да биде умна дистанца, интелектуалистичка дистанца.

● **Што мислиш, дали грешам ако го кажам сопствениот суд: најавтентично го играше ликот на Чехов во претставата „Подбивна среќо моја" од Маљугин што како премиера ја видовме во јануари 1980 година на Малата сцена во Драмскиот театар?**

— Немам право да се мешам во ничие мислење. Прифаќам дека ако ти така мислиш, за тебе тоа е така. Зашто ти, или било кој друг што ги видел сите тие пет личности-мои ликови на сцената, создаваш свое мислење изградено од своите чувства и импресии. Јас не можам да бидам толку категоричен, како што не умеам да кажам кој прст од раката ми е поважен. И не можам да кажам кој лик досега ми е најдраг или кој ми е најдобар. Но, на прашањето кој ми е најдобар лик секогаш велам дека тој сè уште не сум го направил. Така и мислам, што не значи дека и ќе го направам како лик кој ќе биде мое животно дело. А кој ми е најмил: од петве прсти на ракава кој најмногу боли ако го пресечеш? Можам да кажам дека мили ми се: Мирон, Војцек, Хари во „Љубоф", Чехов, Брехт, Светозар, Иљо М. и тн. Еден не можам да издвојам.

● **Рече овие ти се мили, а кои не ти се мили?**

— Оние со кои не сум можел да се справам докрај, затоа што за мене никогаш не било срамно дали играм главна улога



Монодрама: Грозданов во „Ќумурџијата"

Грозданов на ТВ: „Слики од животот"

или епизода. Од 59 ликови сигурно околу четириесет се главни. Но, не сум бегал или не сум се срамел на сцената и да статирам, ако тоа нешто значи- како зрно кое ќе ја одреди функцијата на мојата улога во композицијата на претставата. Се разбира сè во функција на одредената идеја и порака. Јас долго време важев за експериментално заморче во театарот. На пример, по моето дипломирање во 1967 година, јас уште седумпати дипломирав, односно толкупати играв во дипломски претстави пред испитни комисии.

● **Тоа се дипломски претстави на наши режисери?**

— Да. Во дипломските претстави на Димитар Станковски — „Нажалена фамилија", на Петар Димовски — „Мајка", на Борко Зафировски — „Војцек", на Иван Митевски — „Љубоф", на Владимир Милчин — „Лузитанското страшило" (на III година на студии беше тогаш), на Ѓорѓи Трајков — „Грдиот нарцис".

● **Меѓутоа, сопревме на тоа кој лик не ти е мил, кој не си го сакал?**

— Од сите ликови што сум ги играл, сигурно има десетина кои не сум ги сакал, но сум морал да ги играм. Тие или не ми одговарале по физиономија, или по душа, или по мисла... Еден од нив е и ликот на убавиот Тони во „Нарачана комедија" на Фадил Хаџиќ која ја режираше Слободан Унковски. Во таа претстава, во тој лик, јас требаше да бидам многу убав, а јас сум сепак помалку убав човек. Додека го игрaв ликот, се сеќавам, јас го имитирав сега покојниот Ристо Шишков. Мислам дека подоцна тој стана релативно добар лик, шармантен, симпатичен и често се смеевме на сметка на мојата убавина. Мајда Тушар ми беше партнерка, јас носев некакви кломпи на нозете, припиена облека на телото, кадрава коса... Но, и покрај сè тој лик ми беше напор и мака.

● **Зошто?**

— Затоа што морав да бидам она што никогаш не сум бил. А тоа не е лесно.

● **Дали во секој лик мора и ти да бидеш во него, да биде дел од тебе?**

— Без тоа ниту еден лик не може да опстане. Затоа и се случуваат маките, затоа и има ликови што не ги сакам. Но, тоа мора да се премости, зашто без тоа нема резултат. Како што, на пример, секогаш ќе жалам за една улога што ја играв во претставата што ја подготвувавме и самите ја забранивме, не ја пуштивме да излезе пред публиката — „Шушулеменко", која ја работевме со Диме Станковски. Претставата навистина не беше добра и моравме да ја прекинеме. Тоа беше она добро време на Драмскиот театар кога сите знаевме дали една претстава што се подготвува ќе биде добра или не, па знаевме и да ги прекинеме нејзините подготовки, ако почувствувавме дека ќе нема резултат. Тогаш прекинавме и други претстави. Едноставно ми е жал што пред публиката не излезе претставата „Хамлет од Долно Гаштани" што ја работевме со Лидија Вељанова, а ја прекинавме и „Лимонада Џо". Ова се доволно аргументи за да се знае критериумот со кој гледавме на она кое го работевме во времето околу седумдесеттите години.

● **Што мислиш, зошто се измени критериумот за уметничките вредности во Драмскиот театар?**

— Затоа што се појавивме многу ѕвезди. Почнавме да се однесуваме ѕвездашки, почна повеќе да нè преокупира индивидуалното наспроти колективното, општото. Но, јас верувам дека сè уште докрај не ни се нарушени меѓучовечките односи и може да веруваме дека пак ќе бидеме најдобриот театар во Југославија. Во спротивно, блиску е времето кога ќе бидеме најлошиот театар во Македонија.

● **Театар составен од ѕвезди?**

— Апсолутно така. Имаше време, за кое пред малку говорев, кога сите ние — артистите, ги следевме сите проби иако не игравме во претставата чија проба течеше. Секој од нас ја следеше секоја претстава, секоја проба. Потоа, по пробата, сите седнувавме и зборувавме, водевме дијалог за сè она што еден го сфаќа вака или онака. Никој никому не се лутеше за забелешката. Секој секому веруваше. Тоа и нè одржа. Затоа и

Во „Подбивна среко моја" Грозданов како Чехов

правевме добри претстави. Еве, да се вратам на „Големиот смок“ и на „Сенката“. Зашто двете излегоа добри претстави на Народниот театар во Струмица? Затоа што, додека ги работевме, имаше добра творечка атмосфера. Без тоа нема добар театар, нема добра претстава.

● **Да се вратиме на ѕвездите на драмскиот театар. Каде е излезот од сегашната криза, иако некои во Театарот не го прифаќаат мислењето дека во него има криза?**

— Излезот е во консолидирањето на ансамблот. Во мигов нè има 46 артисти. Мислам, секаде нè има повеќе, играме односно гостувавме на други сцени, отколку што нè има во новиот репертоар на Драмскиот театар. Почнавме да бегаме од односите кои ги напомнав. Почна да владее атмосфера која може вака да се формулира: ако работиш во Драмскиот театар, ќе бидеш зијан, бидејќи не се регулирани правно-нормативните акти за наградување — тие кои работат да бидат наградени, тие кои не работат и да не заработат. Практично, исто ти е дали работиш или не. По мене, колку и да е тоа секундарен податок, тоа нè расплинува. Со тоа расплинување се создава и негува нездравата атмосфера. И, во последно време, страшно се чувствува дека репертоарот се прави за одредени личности — артисти. Па, затоа, оправдано или неоправдано, се запоставуваат квалитетни актери. Основното гесло и убавината на Драмскиот театар беше на сцената да се испроба секој актер кој е негов член. Особено младите кои сега се запоставени, зашто однапред се мисли дека тој — младиот артист, треба да почека.

● **Што значи тоа — ќе почекаш — за младиот артист?**

— Тоа значи: ќе чекаш додека ние мислиме дека си созреал, па тогаш ќе ти дадеме улога, ќе ти дадеме поголема можност да се покажеш на сцената?

● **Но, што тоа значи уметнички, односно за развојот на младиот човек — артист?**

— Уметнички, односно во неговиот развој тоа значи убивање. Зашто, секој можеби нема во себе таква моторика да се покрене самиот. Затоа тоа мора да оди постапно, постапно да се негува, да се гради и изгради. Како што не верувам дека било кој режисер може да направи претстава ако ги сака актерите, така и актерите ако не му веруваат на режисерот, исто така, нема претстава. Всушност, нека звучи и субјективно, во уметноста не може да се работи ако не работиш онака како што ти чувствува душата. Без тоа нема завлегување во ниту еден проект: сè ќе биде математика, испрецизирано однапред, испланирано вака или онака, а ќе нема душа.

● **Меѓутоа, токму Драмскиот театар е производ на една иста ваква состојба. Од ансамблот полн со ѕвезди — Драмата на Македонскиот народен театар, десетина од тие ѕвезди во почетокот на 1965 година се приклучија на тогашниот Младинско-детски театар и така настана или се создаде Драмскиот театар. Што мислиш, не е ли време за нов театар?**

— Ако не се премостат проблемите за кои говоревме, тогаш објективна неминовност е да се создаде нов театар. Инаку, овој театар ќе запаѓа во сè поголема колизија, во апатија, сè повеќе ќе царува мислата „зошто ти, а зошто не јас“. Едноставно, во сè поприземни работи. Од типот: зошто јас да го решавам тој проблем, кога може некој друг. Вака, добивајќи месечна апанажа, па и годишна рента, има меѓу нас и такви кои ништо не играат а добиваат, кога сè ќе се собере, огромна апанажа. Понекогаш размислувам вака: ми се чини дека ќе ми биде подобро ако сега заминам во пензија, за да можам да работам спокојно. Не сакам секој ден да мислам дека треба во театарот да отидам затоа што има закажано некаков состанок на кој ќе се редат само зборови, а ништо од договореното нема да се реализира, или дека за нешто ќе се преземе ништо.

● **Деновиве во Скопје се одржа Годишната конференција на Сојузот на драмските уметници. На неа најмалку имаше артисти. Но, затоа другите говореа за срамната материјална положба на артистот. Особено за артистот во пензија кој е доведен под работ на нужната материјална егзистенција. Од друга страна, поставеноста на театарот во општеството е таква што многумина постојано тврдат дека театарот „ги јаде“ парите на работничката класа. Оправдување нема ни за едното ни за другото, особено што театрите во светот сè повеќе егзистираат на принципот на самофинансирање. Колку разните сиз-ови му ја „замешаа чорбата“ на театарот со начинот на финансирање, со кој однапред се става одредена цена на производот — претставата?**

— Го доведоа во ситуација да „произведува“ четири премиери во текот на годината, наспроти годините кога правевме по девет-десет и повеќе. Па, како во тие четири да се најде барем по еден лик за секој вработен артист. А актер ако го ангажираш од проект во проект, од работа во работа, тој ниту се бунтува, ниту негодува. Ние — актерите, не бараме многу. Бараме само да работиме, а не да живееме на некаква социјала. Не е вистина дека културата, односно театарот се на товар на општеството. Некултурата ја создаваат некултурните луѓе што ја водат културата. Никој не може да ме убеди дека не е така. Особено во вакво општество какво што е нашето во кое е одредена економска цена која оди преку сиз-овите. Мислам дека тоа или правилно ќе го сфатиме или додека не ги разрешиме тие некултурни проблеми, никогаш нема да имаме култура. Зашто, ако културата е скапа, тоа го говорев и на IX Конгрес на драмските уметници на Југославија минатата година во Загреб, тогаш некултурата е уште поскапа. Ступидно е да се размислува поинаку. Оттука доаѓа тоа: тие „татковци“ што се грижат за нас прво и основно не го следат развојот на театарот и по некои нивни економски логики ни ги одредуваат правилата на постоењето. Но, само онака како што тие мислат дека треба да биде. А тоа значи дека се тие некој или некаков секундарен придружен вод кој се грижи за своите кариери. Па, така се случува на стопанството и да му бидат вратени средствата што тоа ги одредило за културата. Само затоа што некој мисли само на себе, а не на театарот. Зашто, се случува да бидат вратени и по дваесет и триесет милијарди со кои, сигурен сум, би можеле да им се решат финансиските проблеми на сите наши театри. А зошто се враќаат тие пари? Само за некој да си добие политички поен повеќе, да си ја задржи фотелјата. Имаме огромни сиз-ови, во нив работат луѓе кои ние не ги познаваме, не дошле никогаш во театарот, а сепак тие се „грижат“ за нас. Тоа е срамно. Не може тој, седејќи во фотелја, да го одреди процентот или нормата на чинењето на работите во театарот. Додека тој човек не дојде кај нас, додека не навлезе во нашите проблеми и потреби, додека не дојде зад кулисата или зад сцената па да види каде се случува креативноста, дали артистот има основни услови за работа — од бања до сè она друго што му е потребно, тој не може да одлучува за театарот. Работиме меѓу прашина, на провев, под покрив кој наместа е пропаднат. Освен што ние не сме безбедни, и публиката е во иста ситуација.

● **Навлеговме во поцрната, вистинита страна на театарот. Меѓутоа, ти си врзан за театарот, како професи-**

Мите Грозданов (Коча Поповиќ) и Ричард Бартон (Јосип Броз Тито) во филмот „Сутјеска“

онален артист веќе 21 година. Роден си во Струмица. Врати се на почетокот, на твоето прво врзување за театарот и определбата за него? Тоа е поубавата страна, нели?

— Тоа е навистина убавата, ентузијазистичка страна. Секако и радосната. Веќе кажав дека за овој занает се определив за да се радувам. За жал, во него има сѐ повеќе сопки. Јас можеби некако индивидуално успевам да ги прескокнам само затоа што работам. Но, да се вратам на почетокот. Како актер ме откри и среќен сум што денес играм со него во „Сенката“ — Александар Думов. Тоа беше во 1960 година и јас како средношколец во Струмица играв во претставата „Селска учителка“ од Светолик Ранковиќ. Ја игравме во рамките на нашата драмска секција во гимназијата. Од неа излегоа и Кирил Здравев, Кирил Андоновски, Коле Малинов и јас. Пред нас во неа беа Ристо Шишков и Бранко Ставрев. Тогаш Ацо Алексов само што се беше вратил како дипломиран режисер од Академијата во Белград и беше директор на Народниот театар „Антон Панов“. Тој ме виде на една од изведбите на нашата претстава, ме фати за уво и ми рече: „Зошто бе, ти пич, не доаѓаш в театар“? Му реков: Сакам, ами ми е срам! Тој потоа просто ме внесе во театарот. Потоа, со мене работеа Стојан Гогов и Бранко Ставрев, а за приемниот испит на Академијата за драмска уметност — отсек глума во Белград, ме подготвуваше Ристо Шишков. Тоа беа моите први театарски денонокија исполнети со треперења и исчекувања. Во Белград бев во класата на Огњенка Милиќевиќ, а завршив, односно дипломирав во класата на Мата Милошевиќ, во 1967 година.

● **Во Драмскиот театар се вработи истата година — на 15 август. Кој ти беше прв лик како професионален артист?**

— Тулио Ротундо во „Ромул Велики“ од Фридрих Диренмат што го режираше гостинот од Софија — Вили Цанков. Во меѓувреме упаднав во претставата „Зборот дупка не прави“ и третата улога ми беше Мирон во „Партитура за еден Мирон“ од Коле Чашуле, во режија на Љубиша Георгиевски. Премиерата се одржа на 5 декември 1967 година. Потоа следуваа ликовите во „Две ведра вода“, „Германци“, итн.

● **Сети се на твојот прв лик — Тулио Ротундо и на твојата прва средба со публиката како професионален-дипломиран артист?**

— Се сеќавам на тоа дека јас и Нада Гешоска лежевме под кревет и чекавме речиси цел чин за да се појавиме на сцената. Играв лик на префект, во денешен превод — шеф на милиција. Режисерот Цанков тогаш сакаше да истражува: да внесе иновации во движењето, во маската... Јас тогаш бев многу ентузијазиран во ликовното обликување на улогата — сам се шминкав, се дотерував. Ќе му покажев една маска — па друга, затоа што тоа многу добро го научив кај професорот Бранислав Цигариниќ. Така, секој ден горев од желба ликот секојдневно да расте милиметар по милиметар. Еден ден ми дојде Нада Гешоска и ми рече: Чекај, не брзај, така бргу ќе изгориш! Тоа беа оние познати младешки состојби: сега или никогаш. Улогата, кога се појави претставата пред публиката, беше оценета многу добро. Но, сакам да додадам — тогаш бев повеќе во еден емотивен напон, отколку што можев наученото да го сублимирам и со рационална контрола да го покажам. Едноставно, одев како фурија. Но, тоа подоцна ми помогна, се претвори како своевиден патоказ — каде треба да се оди, да се чекори полека, без брзање. Тој лик и таквото искуство добро ми дојдоа подоцна, кога го подготвував Мирон, кој како лик за мене беше огромна животна пресвртница. Е, во тој лик го употребив сето она што го имав научено на студиите во Белград и сето она што како предискуство го имав во себе

уште кога бев во театарот во Струмица. Мирон беше моја експлозија на сцената.

● **Тој твој Мирон ти донесе и две награди: наградата на весникот „Млад борец" за млад артист и наградата Златен лавров венец за артистичко остварување во 1968 година кога претставата беше прикажана, во конкуренција, на Фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија во Сараево. Не ли ти дојдоа пребрзо тие награди, како еден вид шок за артист кој штотуку зачекорил на сцената?**

— Точно, ми дојдоа, односно ги доживав како своевиден шок. Но, јас тогаш немав и некое мерило за тоа, зашто кога ги добив наградите се чувствував мошне чудно. Еден мој пријател ми рече: Па ти се однесуваш како на некој друг да му е доделена наградата. Ова беше по „Венецот" во Сараево. Јас и натаму немам некое големо чувство за наградите. Дали еднаш или двапати сум боледувал кога не сум добил награда.

● **За кој лик си боледувал затоа што не доби награда?**

— За Артуро Уи и за Брехт, помалку за Чехов и за Парон Фортунато во „Рибарските караници". За Мирон бев предложен и за годишната Октомвриска награда. Досега за Октомвриска награда сум предложен четирипати и трипати за Ноемвирска награда. Но, никогаш не сум ги добил затоа што секогаш имало некој кој требало да ја добие едната или другата награда пред мене, или пак се калкулирало... Сум се прашувал: што ако ја имам едната или другата награда, дали со неа ќе бидам подобар артист? За мене најголема награда е кога претставата е добра, а тоа значи дека салата ќе биде полна.

● **Што ти значи публиката и комуникацијата со неа и колку успеваш — додека трае претставата, да сфатиш дека публиката и претставата пулсираат низ заеднички ритам?**

— Кога се чувствува тоа заедничко пулсирање, тоа е прекрасно и тоа е вистинскиот театар. Јас не прифаќам на сцената импровизации поради импровизации. Всушност, ја сакам онаа импровизација која е во служба на надградбата на ликот и која ќе биде во служба на композицијата на целата претстава. Не го сакам штосот поради штос, гегот поради гег. Како комуницира публиката со сцената и сцената со публиката, така се чувствува и вистинското театарско пулсирање. Зошто? Затоа што не може да постои театар ако нема синхронизација меѓу авторот, режисерот, актерот и четвртиот фактор — публиката. Без тоа нема театар. Јас тоа многу добро го знам. Знам како се чувствува актерот кога е на сцената, а во салонот има само пет души и како се чувствува кога тој еисполнет до последното место. Радоста, живеењето, се вистински кога заеднички пулсираат актерите на сцената и публиката во салонот, или во било кој друг простор.

● **По прашањето за публиката, доаѓа и прашањето за партнерот, за партнерството на сцената. Што тебе ти значи партнерот?**

— Не можеш на сцената да бидеш жив ако немаш добар партнер. Само во монодрамата нема партнер, но и го има — публиката. Нема дилеми: партнерот е повежен од сè.

● **Што значи добар партнер?**

— Добар партнер значи: да не игра соло, да не игра монодрама, да не игра ѕвездашки, да не игра фестивалски. И сето ова во најлоша смисла на зборот. Да игра извршувајќи ги задачите и почитувајќи ги односите. На петте прашања на Станиславски мислам дека треба да се додадат уште две: играј слоевито, не на прва топка, играј со петта димензија. А за актерот, да се постигнат тие пет димензии важно е претставата да се игра или да постои сè додека актерот и режисерот можат да ја надградуваат. Кога заеднички ќе дојдат до сознанието дека нема повеќе што ново во и низ неа да се открива, тогаш треба да кажат: оваа претстава треба да се симне од репертоарот. Имаме ние и такви претстави кои публиката ги сака и се играат и по 300 пати. Е, затоа прибегнуваме кон импровизации. Кога какви, некогаш пошармантни, некогаш само добри, а некогаш и лоши, непријатни. И, во таква ситуација, ако си ти добар партнер, само ќе му помогнеш на својот партнер и тој да биде добар. Всушност, тој ќе биде уште подобар.

● **Колку ти на сцената импровизираш?**

— Кога морам.

● **Што значи тоа?**

— Тоа значи кога ќе се случи курцшлус кој доаѓа, да речеме, поради новосоздадена ситуација на сцената затоа што секоја претстава е непредвидлива и ниту една не е повторлива. Се случуваат нови ситуации кои се резултат на случајно паѓање на, да речеме, пепелникот кој треба да игра во претставата. Ете, тоа може да те измести во конкретниот однос. Второ, кога премногу се импровизира, а да не „висиш", мораш да влеташ во најбанални до најкреативни ситуации. Некогаш се создава ситуација и за надградба. На пример, на изворниот текст во кој додека го создавал авторот не предвидел живи нешта, ние на сцената „ги допишуваме". Не ретко се случува токму тие наши импровизирани реплики подоцна да влезат во текстот. Има автори кои не ги објавуваат своите текстови сè додека претставата не излезе пред публиката и не одживее одреден век со неа, зашто самите артисти градат. Гради и самиот живот, гради и публиката. А и фиксирањето докрај не е добро, зашто претставата така се балсамира, станува стереотипна и со тек на време те збајатува, ти збоктисува... И тогаш кажувам: јас веќе тука немам што да барам, зашто таа престанала да биде жив театар, преоѓа во мртовница.

● **Играјќи на сцената толкуваш ликови создадени од домашни и странски автори, современи и оние што ѝ припаѓаат на класиката. Кој е твојот став кон современото драмско творештво?**

— Многу добро. Толку добар што мислам дека и антиката станува современа ако ние за неа размислуваме од денешен аспект. Без современо творештво, нема одење напред. Ако тргнеме од класичната формулација дека антиката кажала сè, тогаш кое е новото што го истражуваме — онака како што јас денес мислам и размислувам за сите тие проблеми. Ако не размислувам за она што мене денес ме опкружува и ако тоа не го забележувам, тогаш не можам да учам, не можам да одам понатаму и не можам да решам ниту еден проблем. На тој начин се создава и ентузијазам. Каков? Ако мојот проблем стане и твој, тоа е добро. Се враќам на студиите, на часовите кај Станислав Баиќ. Ни се случуваше на часовите по светска драма и театар, ние студентите да го прашаме кој текст или кој автор е најдобар. Прашувавме, да речеме, дали „Хамлет" е најдобар текст или дали, на пример, Достоевски е најдобар автор и тн., тој одговараше: Не, најдобра е онаа претстава кога професионалците во неа ќе заиграат со аматерски жар. Тогаш мислев дека можеби човекот се шетува со нас. Но, денес, со ова мое искуство, сфатив дека тоа е точно. Го кажав овој пример за да го кажам следното: ниту една претстава не е добра ако проблемот што ние на сцената го толкуваме, тебе како публика не те привлече. Или, ако не ги допре твоите индивидуални проблеми. Зашто, секој си има свои асоцијации. Без тоа нема добра претстава, таа мора да се создаде во тебе, во публиката.

● Работејќи или оживувајќи ги на сцената сите свои ликови, си се сретнал и со ракописот на многумина режисери?

— Да и поради тоа јас многу сум среќен, многу се радувам. Затоа што од умните и креативни режисери сум научил многу нешта, а од оние помалку добрите — како не треба да работам, како не треба да учам, како не треба да ги перцепирам нештата.

● Кој те научи на убавите нешта?

— Па, Тодорка Кондова, Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Бранко Ставрев, па до Паоло Маџели, Наум Пановски. Секој од нив индивидуално, има такво богатство што ако умееш да го црпиш, ќе учиш и научиш. Тоа ќе се преточува во тебе и кога сам работиш и кога работиш со други. Добар е секој режисер со кој можеш да комуницираш на ниво на размена на мисли, при што полесно се доаѓа до објективизирање на нештата, на работите и проблемите што сакаме да ги третираме.

● А кој, да речеме, само ти одзема од времето?

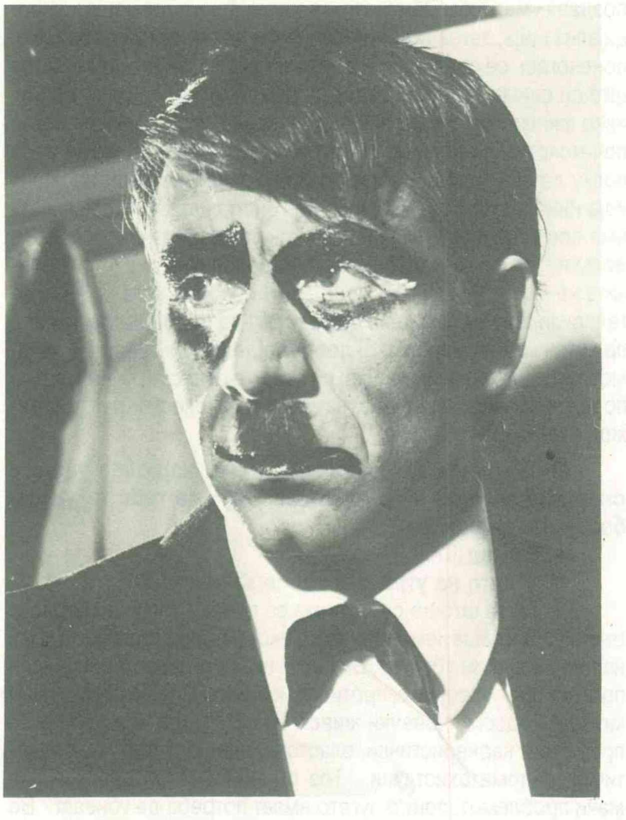
— Режисер кој е неспремен. Таквите нема да ги именувам, не затоа што не е фер, туку затоа што самите тоа го знаат.

● Ајде, од сите твои ликови да издвоиме седум, иако признавам тоа е мошне тешко?

— Да се обидам: Мирон, Артуро Уи, Војцек, Хари Берлин, Чехов, Светозар, Брехт, Парон Фортунато, Иљо М...ете, набројав девет. Многу се!

● За повеќето од нив веќе говоревме. Кажи нешто повеќе за Светозар во „Карамазови" на Душан Јовановиќ, твој 53-ти лик на сцената?

— Тоа беше моја прва средба со режисерскиот ракопис на Паоло Мацели. Со нас, во Драмскиот театар тогаш беше и



„Незадржливиот подем на Артуро Уи" — Грозданов како Артуро Уи-Хитлер

Борка Павиќевиќ со која се знам уште од студиите во Белград. Ликот го градев во амбиент на човек од 1948 година. Јас за таа година се сеќавам малку, бев дете. Знам дека на полноќ ќе дојдеа некои луѓе, ќе го земат човекот и не се знае каде е. И само, како дете, ми останал некој страв: дека нешто се случува само ноќе, нешто што тежи во атмосферата, како планина, мачнина... Да не смеат луѓето да кажат нешто, затоа што и ѕидовите имаат уши. Тоа и таквото чувство за 48-та го носев со години. Информбирото и Сталиновите чистки релативно скоро се отворија.

● Претставата беше токму во времето кога се откриваше тоа време. Тоа е времето кога и во театарот стана интересна таа година, тоа време и можеби театарот и ја отвори најмногу, пред сите други?

— Театарот прв ја отвори 48-та како проблем, како време за кое дотогаш се молчеше. За Сталиновите чистки јас читав дури пред 5-6 години. Е, со сето ова „предзнаење" и кога видов што сака Мацели од оваа претстава, кој дотогаш како артист мене ме познавал и не ме познавал — освен по настапите на југословенските театарски фестивали, седнавме и почнавме да работиме со респект и од негова и од моја страна. Тоа беше единствениот пат по кој ќе можевме да стигнеме до она што го сакавме. Светозар е човек кој мора да издржи, кој тргнал онака како кажува партијата и останува доследен на тоа. А да останеш доследен само на една идеја, да не варираш, да не лавираш, да не правиш отстапувања, сето тоа може да биде страшно круто, може да биде „на прва топка". А човекот е човек, колку и да е стамен, решителен дури и да го жртвува и семејството, тој мора и да попушти. Е, сега, Душан Јовановиќ го познаваме, нели, Мацели сакаше да го стави на наше тло, со наш тон. На една проба, на сцената во затворот, кога луѓето ги превоспитуваат, се случи чудо... Јас тоа не го знаев, го знаев театарот на теророт, а имав и сознанија за полициските репресалии, мачења, малтретирања, особено на бугарските, затоа што во 1971 година, играјќи во филмот „Истрел", имав можност да ги слушам раскажувањата на луѓето кои биле сведоци, односно жртви — од кинење на нокти до тепање по стапалата. Судирот за тепањето во душата, инаетот, револтот, сето тоа на сцената требаше да се каже и покаже достоинствено, без многу големи мизансцени, гестови и слично, што е многу тешко за актерот. Да стоиш, да бидеш неподвижен затоа што не може да биде поинаку ако си во стапица, ако си во клаустрофобија, во затворен простор, не можеш да правиш акробации и атракции. А, сепак, не треба и да има рампа. И едно време Мацели ми вели: Овде ми треба нешто... ајде пеј! Што, се прашав? И тогаш се сетив на една прекрасна македонска песна „Ѓуро болен лежи". Кога ја испеав, се расплакав. Добив асоцијации на затворено пиле, на затворена душа, на најтегобната човекова состојба — кога не може да ти се отвори душата, кога сè е во тебе затворено, забарикадирано. Сакаат сите околу тебе да те развеселат, да те тргнат од таа состојба, а душата не ти сака. И нели тогаш ти станува мачно. Е, тогаш, во таквото чувствување, почувствував како нешто во стомакот да ми се преврте: ако некој мој близок би се нашол во таква ситуација, како би реагирал. Јас тешко плачам, но тогаш се расплакав. Мацели стана и ми рече: Па, ти воопшто не си бил лош артист! Ете, така излегов на крај со Светозар.

● Се согласуваш ли со сознанието дека македонскиот театар има две лица: едно репрезентативно — се мисли фестивалско, и друго кое е потиснато, сиромашно, тажно, срамно?

— Да. Така е. Мене тоа многу ме боли. Ми се случувало во текот на шест дена да имам осум претстави на репертоарот. Значи, јас сум бил осуден да седам само в театарот, додека некои мои колеги биле слободни и можеле да заработуваат на друго место, затоа што знаеме дека хонорарот нам ни помага да не мислиме на социјала. Кога говоревме за пензиите на артистите, јас намерно го одбегнав одговорот на прашањето зошто за оваа нација нема поголем срам од висината на пензијата на артистот. Кога мислам на тоа, се возбудувам! Почнаа луѓето да ги делат на две категории и затоа мислам дека ако некаде во театарот пукне, тоа ќе биде токму на тој проблем. Просто кажано, постојат „коњи за парада" и „коњи за влечење". Тоа е многу опасно. Не може парадата, трката да биде за репрезентација, а таа претстава да не опстојува на сцената. Тука веќе се мешаат поимите за кои веќе говоревме — што е добра претстава? Јас го сакам спојот и на едното и на другото. На пример, сакам да го играм Отело, а која комуникација ќе ја имам со публиката ако низ него не создадеме проблем кој ќе ја интересира публиката?

● **Може ли да се каже дека си ти „коњ за влечење" со оглед на тоа што играш во речиси сите претстави на Драмскиот театар кои се долго на репертоарот и од претстава во претстава го полнат салонот со публика?**

— Веројатно сум тоа и затоа во последно време колегите ме ослободувале од новите проекти само за да можам да играм во некој друг ансамбл. Но, морам да признам дека и јас самиот почнувам да ги одбегнувам, колку е тоа можно, новите задачи. Оние што мислам дека не ми одговараат. Одбив да играм во „Дантоновата смрт" затоа што јас сè уште имам четири претстави на репертоарот од шест работни дена.

● **Кои се тие претстави?**

— „Болва в уво", „Солунски патрдии", „Рибарски караници" и „Зојкиниот стан". И постојано играм уште во некоја нова премиера. Е па, што ако седам во Драмскиот театар и само играм на сцената! Јас сум се определил да се радувам, ама да не мислам на социјала.

● **Меѓутоа, го имаш и задоволството да си постојано со публиката!**

— Имено, но и не смеам да останам само на задоволството, нели. Треба да се радувам за да имам сила да одам понатаму. Јас не ги измислив случајно монодрамите. Јас уште монодрама немаше да работам. Мене на неа ме наведе покојниот Ацо Шопов. Бевме пријатели и на 26 мај 1981 година ми ја подари својата збирка „Дрво на ридот". Една цела година ја фрлав од себе книгата, зашто кога ја читав — плачев. Ја чувствував многу интимно. И бидејќи страшно ја сакав, како тестаментален дел од неговиот живот, ја совладав поезијата, и решив еднаш да ја кажам пред пријателите или, затоа што тој умре една година подоцна, да ја кажам на неговиот гроб. Само толку сакав. Но, луѓето ме ислушаа и така почна таа да го живее својот живот. Тогаш сметав дека сè уште не сум зрел за монодрама. Планирав со неа да се бавам подоцна. Навистина, тоа е нешто чудно. Сега ми паѓа на ум дека јас сè уште не сум направил свој избор на монодрама. „Дрво на ридот" ми ја даде Ацо Шопов. Нешто подоцна ми дојде Бошко Смаќоски и ми ја понуди за реализација сопствената монодрама „Ќумурџијата". Неа пред мене ја подготвуваше Дарко Дамески и кога почина, разбрав дека починал со неа. Кога ми дојде Бошко, јас реагирав многу емотивно. Реков: Бошко, неа ја подготвувал мој колега и јас не одземам сега ништо негово! Тој беше умен — ме остави, но по пет-шест месеци пак дојде и ми рече: го почитуваше ли ти Дарко? Реков: Да. А тој: Би сакал ли да му направиш чест и да му се оддолжиш на некој начин! Тоа го прифатив веднаш и така се создаде мојата втора монодрама „Ќумурџијата". Потоа, Ристо Давчевски кој е еден фин пред сè радиоавтор, ми дојде и ми рече дека напишал една монодрама, за едно ученичe и сака да ја играм јас. Ја исчитав целата и му реков дека текстот е многу интересен, но ако јас го играм, ќе треба да кажувам како тоа да ми се случувало, зашто јас ниту сум ниту можам да играм лик на ученичe. Му реков да го игра Владимир Ангеловски. Тогаш и тој не ја прифати таа монодрама, под наслов „Што му се случува на ученикот". Тогаш на Смаќоски му реков дека ако сака нешто да направи за мене, еве му идеја — да го направи „Итар Пејо", но не по митологијата затоа што приказните за него се учат во училиште, туку како Итар Пејо дошол од кај умрените и ги гледа сите проблеми што постојат денес. Откако тој го напиша текстот на 40 страници, јас ја направив адаптацијата, исто како што од „Пладне во ридиштата" ја правев адаптацијата на „Ќумурџијата" и од „Дрво на ридот".

● **Ти си присутен и на радиото и на телевизискиот екран и на филмското платно. Колку овие медиуми ја надополнуваат твојата слика за уметноста, за професијата артист?**

— Еве колку. Прво, радиото за мене е страшно интересен медиум. Микрофонот е чудна работа, со него мораш да разговараш како со љубовен партнер и ако не го чувствуваш така, говорам за себе, нема добра комуникација со слушателот. Особено што на радиото и режирам. Се создава чуден феномен на интимност, кога можеш да бидеш сам со себе, а сепак тоа да е јавно. Или, како што би рекол Бранко Ставрев: Радиодрамата за мене е добра само тогаш кога ја слушам, а ја гледам. Убавината на филмот за мене е само кога во него се создава уметност. Обично ние велиме дека е тоа наша комерцијализација, затоа што ни носи мали материјални добра. Но, понекогаш, се создаваат и добри па дури и ремек-дела, затоа што се снима кадар по кадар. А ако секој кадар се осмисли, иако филмот се снима без ред — може прво крајот, а потоа почетокот, ако го паметиш континуитетот на ликот, може и тоа колку да се направи добра, континуирана уметност, креација која никој нема да ја избрише при монтажата. И телевизијата има своја, по мене, значајна улога. Се разбира мислам на тв драмата, тв филмот, серијата: го надополнува она што публиката не може да го види в театар. И секогаш кога снимам за телевизијата мислам дека дома треба да ти дојдам само како пријатен гостин, како некој добредојден. И да завршам: филмот затоа што се снима кадар по кадар е полесна работа, потоа по тежина на извршувањето на задачата е телевизијата, а најтежок е театарот.

● **Во теков на разговоров рече: најдобра улога е онаа што сè уште не е одиграна. Кој е за тебе тој најдобар, а неодигран лик?**

— Ричард III?

● **Зошто на утре мислиш низ Ричард III?**

— Затоа што во светот има сè повеќе кланици. Стравот од војната е наша неминовност. Секојдневно слушаме за нови напади, војни, за убиства. Би сакал низ него да остварам еден протест против војните, против убивањата! Со кое право некој може да одземе човечки живот, без оглед од кои побуди го прави тоа: кариеристички, властољубиви, егоистички, садистички, садомазохистички... Тоа страшно ме оптоварува. Ме мачи проблемот: зошто луѓето имаат потреба да убиваат? Во еден таков лик би требало да покажам кој сум јас: човек секогаш подготвен за дијалог.

УЛОГИТЕ НА МИТЕ ГРОЗДАНОВ

■ **Во Драмскиот театар во Скопје:**

— на Вечерната сцена -

Тулие Ротундо во „Ромул Велики", Мирон во „Партитура за еден Мирон", Лик број 4 во „Зборот дупка не прави", Прв партизан во „Немирна рудина", Јоахим Петрес во „Германци", член на Машкиот хор во „Лисистрата", Сергеј во „Пештера", Лик број 7 во „Балада за лузитанското страшило", Шарл Варле во „Сојуз на лажните светци", Д-р Петровиќ во „Нажалена фамилија", Стотник во „Богунемили", Радомир во „Владимир и Косара", Артуто Уи во „Незадржливиот подем на Артуро Уи", Тибериј во „Јас Клаудиј", Војцек во „Војцек", Карлос во „Болва вуво", Тони во „Нарачена комедија", Божин Лебаро во „Јане Задрогаз", Јанкула во „И бол и бес", Младичот и Екрем Ага во „Бегалка", Лудиот Куба, Гробарот и Инспекторот во „7. Кради помалку", Креон во „Цар Едип", Луков во „Црнила", Тито и Толбухин во „Непокор", Арлекин во „Веселата смрт", Аџи Јанкула во „Солунски патрдии", Парон Фортунато во „Рибарски каранци", Пјеро во „Дон Жуан", Песот Сен Дени во „Еригон", Ајкула во „Ајкула", Светозар во „Карамазови", Кралот во „Ивона, кнегиња Бургундска", Синот во „Фоксфаер", Гус во „Зојкиниот стан".

— на Малата сцена —

Цена Арапина во „Болен Дојчин", Деметар во „Скриената шапка", Леоне Венгожевски во „Мајка", Нарцис во „Грдиот нарцис", Рецитатор во „Сончева колона", Бен во „Тигар", Чехов во „Подбивна среќо моја".

— на Детската сцена —

Алфонс во „две врвци вода", Емил во „Земја во која не се стигнува", Германец во „Легенда за Бошко Буха", Царот на орлите во „Баш Челик" Макбет и Оберон во „Шекспир во приказни", Тимко Зеленко во „Ден за бегство".

— подготвувани ликови, а неодиграни —

Тил Оленшпигел во „Тил Ојленшпигел", Каубоецот во „Лимонада Џо", Кромидовски во „Шушулеменко", Божин Лебаро во „Јане Задрогаз" (првата верзија на претставата која не беше одиграна, втората се играше по две години).

■ **Гостувања:**

— во Драмата на МНТ во Скопје —

Брехт во „Судењето на Бертолт Брехт пред Комитетот за антиамериканска дејност".

— Дом на млади „25 Мај" — Скопје —

Хари Берлин во „Љубоф"

— Народен театар во Струмица —

Јазон во „Медија", Горски во „Скок преку кожа", Иљо М. во Големиот смок" и во „Сенката", Русинот во „Лето" што М. Грозданов го играше (како студент на Академијата во Белград) на оваа свена во 1963 година.

— Народен театар Штип —

Луков во Црнила".

— Албанска драма на Театарот на народностите — Скопје —

Крчмарот во „Сурати", лик што М. Грозданов во претставата на албански јазик го играше на македонски.

■ **Монодрами:**

„Дрво на ридот", „Ќумурџијата" и „Итар Пејо дошол од кај умрените".

■ **Професионални режии и адаптации:**

„Страв" од Михаил Ренџов, Колаж од повоените македонски поети на Струшките вечери на поезијата '77, „Болна градина" од Ристо Јачев, „Љубоф" од Шизгал.

■ **Ликови во филмови:**

Киро во „Планината на гневот", Работник во стакларница во „Време без војна", Турчин во „Република во пламен", Марко во „Црно семе", Коча Поповиќ во „Сутјеска" Селанец во „Татко", Агент во „Истрел", Иследник во „Среќна Нова '49".

„Парите се отепувачка" – 50 години

Илија МИЛЧИН

Во часовиве на јубилејов, **50-годишнината од праизведбата на „Парите се отепувачка"** на нашиот драмски писател **Ристо Крле**, се сеќавам на деновите кога за првпат се изведуваа неговите пиеси, неколку години пред Војната, во тогашното српско Народно позориште од Скопје. Бранот на антифашистичкото демократско движење, што го раководеше нашата КПЈ, со својата масовност и широка поддршка од народите на Југославија ги разниша, особено по мајските избори во 1935 година, темелите на кралската диктатура. Владеачката клика беше принудена да бара поеластични и посоодветни форми за да ги држи и понатаму дизгините на културната политика во своите раце.

Во тој процес на привидно попуштање на диктатурата, тогашниот управник на скопскиот театар Велимир Живоиновиќ-Масука мораше да најде можност да стави на репертоар неколку драмски дела, напишани на македонски јазик. Всушност, Живоиновиќ одговори на притисокот од македонската публика и на нејзината сè повидлива потреба и барање да види на сцената дела изведувани на нејзин јазик, дела кои говорат за нејзиното сопствено минато и сегашност. Така се појавија во 1936 година **„Печалбарите"** на Антон Панов, а наскоро потоа и пиесите на Крле и Иљоски.

Живо се сеќавам и денес со каква гордост и радост тогаш ние, како млади македонски студенти, ги примивме праизведбите на драмските првенци на Панов, Иљоски и Крле. За нас тоа беше силна потврда на националната припадност,

афирмација на водената политичка борба и силен стимул за изградба на своја национална култура. Токму затоа насекаде, каде имаше во нашите градови макар и мала група студенти, се обидувавме да ги играме како аматери македонските пиеси. Во мојот Прилеп, на претставата на „Печалбарите" луѓето просто се тепаа за да влезат во салата. Затоа и побрза веднаш нашата студентско-работничка театарска група да ја подготви и пиесата на Крлета **„Парите се отепувачка".** Го исползував тогаш моето познанство со Крлета од летото 1938 година, кога една група студенти од студентската колонија – летуваше во Охрид, на чело со **Кузман Јосифовски** го посетивме Крлета во Струга, зашто бездруго сакавме да се сретнеме со човекот кој иако скромен занаетчија-чевлар стана драмски писател, и во она време, со своите три пиеси: **„Парите се отепувачка", „Антица" и „Милион маченици"** беше сензација на тогашниот печат и јавност, и му пишав писмо, напишано на мојот прилепски дијалект, инспириран токму од тоа што тој пишуваше и литературни дела на македонски. Да не заборавамe денес, дека во тие години, не беше без ризик ни пишувањето на приватна кореспонденција на македонски. Така и го добивме текстот на „Парите се отепувачка". Денес, кога го гледам тоа мое писмо, случајно зачувано во архивата на Крлета, по кој знае кој пат согледувам каков грамаден развој измина нашиот литературен јазик во чии темели е вграден и огромниот придонес на Крлета со неговата ретко богата, сочна, мелодиозна македонска лексика и синтакса без никакво туѓо јазично влијание.

Крлета го красеа прекрасни човечки карактерни својства. Беше тивок и скромен. Така и твореше. Беше еден од основоположниците на македонската драматургија и, по смртта, остави ненадоместлива празнина во нејзините темели. Крле живееше и дишеше за сцената. Спонтано, крајно искрено. Не е никако случајно што уште во младите години беше запален член на аматерска театарска група, го вдишуваше правот на сценските штици, ги сеќаваше првите трепети на чудесниот актерски контакт со феноменот публиката за да ја почувствува до крајот љубовта спрема театарската уметност и судбински да го врзе и да ѝ го посвети целиот свој живот. А сѐ во неговиот живот беше против тоа негово определување, против неговиот избор. И тоа што тогаш живееше во малечко градче на неслободната татковина, и тоа што околностите на тешкиот живот го оставија без школување и тоа што никаде не можеше да види повисоки сценски реализации и да учи од нив. Беше оставен сам на себеси и на својот исконски, органски усет за драмски дијалог и сценска вистина.

Во далечните години пред Војната ние, тогашните студенти, кога прочитавме во „Политика" дека наш брат, Македонец од Струга, напишал пиеса, а притоа е само чевлар, почувствувавме неизмерна радост, што таков талент се родил во пазувите на нашиот народ, што е тоа сигурен факт дека нема да останеме сиромашни во уметноста: ни во литературата, ни во театарот. А тогаш ни се забрануваше дури и да бидеме Македонци. Кога летото 1938 го исполнивме својот радосен долг да го посетиме Крлета во Струга и да го запознаеме поблиску, тој нѐ плени со својата ненаместена скромност и човечка топлина, со својата увереност дека само го напишал она што бил негов несовладлив поттик и должност. Оттогаш, долги години тој несебично соработуваше со студентските и работнички аматерски групи и им овозможуваше да ги играат неговите дела и со тоа да придонесуваат во општиот порој на национално и класно будење и осознавање. Тогашните театарски аматери ја споделуваа со Крлета радоста кога, под притисокот на сѐ поинтензивниот отпор и борба на Македонецот, великосрпските власти мораа да дозволат прикажување на драмски дела на наш јазик, а меѓу првите од нив беа и Крлевите пиеси.

Нашата публика бараше неотповикливо драматургија и претстави на свој јазик и се избори за нив уште доста години пред да ја извојуваме конечно својата слобода. Крлевиот придонес во таа борба за македонски театар е од непроценлива вредност. Крле упорно отстојуваше на својата увереност дека неговото драмско дело е македонско и ничие друго. И токму затоа категорично ги одби сите сиренски гласови со подмамување да се согласи неговите пиеси да му се играат во бугарскиот Скопски театар во времето на окупацијата. Но, на „литературен" бугарски јазик. Тој на драго срце го одбра тешкиот живот, кога секоја пара беше крајно неопходна, отколку да ја продаде својата суштина и чест на еден од првите македонски драматурзи. Сите ние, луѓето вљубени во театарот, бевме тогаш бескрајно среќни и признателни поради неговиот нескршлив национален отпор.

Таков цврст и крајно чесен беше Ристо Крле и во својот живот, спрема своите блиски и пријатели. Зашто, навистина знаеше и умееше да биде човек со голема буква и во најнеобични околности, кои потенцијално можеа да му фрлат макар и мала сенка врз неговиот карактер. Тука лежи и објаснението зошто така спокојно и уверено долго време го чекаше часот на реализирање на своите дела, кога веќе имавме свои театри. Театарските уметници во Македонија му долгуваат голем долг: **сѐ уште не се поставени на сцена сите негови драмски дела.** Но, исто така и она што е веќе реализирано, а што ни овозможи создавање на прекрасни актерски ликови и привлече грамадна публика, крие во себе сѐ уште неконсумиран режисерски и актерски третман, зашто Крлевите пиеси стојат на здрави сценски темели и овозможуваат разностран креативен пристап. А најголемото нивно богатство е прекрасниот јазик, посебно природната, неизнасилена синтакса. Токму затоа на актерите им е лесно да ги извршат своите говорни дејства во претставите на неговите пиеси, а јазикот наш сценски да прозвучи со сета своја убавина.

Од 1938 година до неговата смрт нѐ сврзуваше со Крлета искрено пријателство. Во моментиве на педесетгодишнината од праизведбата на „Парите се отепувачка" од сѐ срце пожелувам сѐ почесто прикажување на неговите драмски дела, во сѐ понови режиски концепции и актерски интерпретации.

„...оније комади шо се на нашиов јазик"

Во 1939 година студентската економска задруга **„Самопомош"** од Прилеп барала дозвола од **Ристо Крле** да ја изведе неговата драма **„Парите се отепувачка".** Во името на задругата, писмо со таква молба напишал и испратил **Илија Милчин.** Целото писмо, што го објавуваме без било какви јазични и други измени, гласи:

„23-II-1939, Прилеп
Драги госп.Крлевиќ,

Ќе Ви биди сигурно тешко да се сетите кој Ви пишува, затоа треба одма да Ве потсетам, да би можеле барем одоколу да знајте приближно. Летоска во крајо на месец јули дојде на излет во Струга една група студенти од студентското летовалишче во Охрид. Таја група студенти, во која беше голем број од нашиве места, нарочно се интересуваше да Ве посети Вас лично и г.Филипа Кавајац, учитело и да поразговара со Вас, за Вашата драма „Парите се отепвачка", и за Вашите идуќи намери во книжевноста. Еден од тија студенти, поштоваоци на Вашето книжевно дело, бев и јас. Неје потребно баш да се сетите на мене лично, главно је да знајте во која прилика сум имал чест да Ве упознам, а тоа ќе биди, се надевам, доволно за да ја исполните мојата молба, шо ќе Ви ја изложам сега. Речта ми је за Вашата драма „Парите се отепвачка".

Во Прилеп није, прилепските студенти, имаме економска задруга „Самопомоќ" за међусебно помагање на посиромашните студенти. Таја задруга својте материјални средства ги добива од приредбите шо ги дава од време на време, со позоришни комади. Међу другите комади ланската година беше спремен и комадо на Антонија Пановиќ „Печалбари" и није имавме прилика да видиме да најарно врват и материјално и морално оније комади шо се на нашиов јазик, затоа шо публиката наша потпуно ги схвата и ги гледа со голема радост и задоволство. Затоа управата на задругата реши да Ви упути, преку мене, молба да и омогуќите да ја спреми и изведе во Прилеп Вашата драма „Парите се отепвачка".

Нам во Прилеп ќе ни биди необично многу мило ако Вије ни излезите во сусрет и дозволите да ја изведеме Вашата драма и на тој начин је помогните студентската задруга во незините чојечки задаци.

На кој начин би можеле да го добијаме Вашијо комад, да ли просто ако имате Вије еден слободен примерок, па тој ни го пратите или пак ако го ние препишиме или в Скопје в Народно позориште или пак кај Вас в Струга, оставаме да биди така, како шо ќе одлучите Вије сами. Исто така Вије ќе одредите и се шо је во веза со изведувајнето на драмата кај нас в Прилеп. Није пак ќе го чекаме Вашијо одговор со големи нади да ќе ни помогните за које ќе Ви бидиме многу благодарни. Веруваме исто така, да ќе ни одговорите и брго и зато шчо сакаме да ја изведиме драмата за Велигден.

Примете многу поздрави од прилепските студенти.

Ве поштува,
Илија Милчиновиќ
студент права

P.S. Ко шо сега Ви пишувам лично, исто така го замолив Владимир Малевиќ, гимназисто од Струга, кој учи во Битола, да ако случајно порано дојди таму, да Ви ја испорачи нашата молба. Можеби тој веќе Ви кажал за то или пак Ви пишал.

Исти."

Театарот во Македонија: 1947

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Дилетантската група што во **Титов Велес** беше формирана во 1945 година ја спрема пиесата „Покојник" од Б.Нушиќ во јануари 1947 година. Освен неа, таа ги прикажа и претставите „Платон Кречет" и „Печалбари". Всушност, тоа се првите чекори на Титоввелешкиот театар.

Претседателот на Градскиот народен одбор на **Куманово** Борис Станковски ја отвора новата сезона на Театарот на 8 јануари 1947 година. По тој повод, во пригодниот говор, тој укажа на значењето на театарската уметност и позитивно ја оцени работата на Театарот, кој од дилетантска група успеа да прерасне во градски театар. Потоа говорел Благој Каранфилски, раководител на Театарот, кој на крајот се заблагодарил за помошта од 200.000 динари, со кои успеале да изградат „модерен театрален салон, во кој што Театарот сега работи". На крајe прикажана пиесата „Чорбаџи Теодос" од В.Иљоски. За неа рецензентот пишува: „Добрата игра на исполнителите покажа дека тие навистина во досегашната подготвителна работа вложиле сè од себе, за да можат достојно да се претставаат на публиката.

Нарочно добра игра дадоа: Драган Тасевски во ролата на Чорбаџи Теодос и Митко Кратовец во ролата на Арсен. Добра беше играта и на останатите исполнители.

Декорите беа сполучливо изработени од художникот Кирил Караџа, професор по цртање во Кумановската гимназија.

Успехот на младиот театрален колектив е уште поголем, кога ќе се има во предвид дека во него работаат пред сè работници кои што покрај својата заангажираност во производството, полагаа извонредна волја и усилби за да создадат од младиот театар вистинска културна институција".[1])

Во селото **Немањица**, Светиниколско, драмската група ја прикажала претставата „Сомнително лице" од Б.Нушиќ на 7 јануари 1947 година. Но, поради малиот салон а големото интересирање на селаните, претставата е реприризирана наредниот ден.

Народниот театар во Скопје својата прва премиера во 1947 година ја прикажа на 14 јануари. Тоа беше комедијата **„Негде во Москва"** од В.Мас и М.Червински. Творбата на младите писатели „носи белези и елементи на увлекателен и бодер хумор. Построена и преплетена врз една обикновена и скоро секидневна појава и случка од воената деиствителност на советските луѓе спомнатата комедија преку еден интересен заплет, преку еден ситен проблем — во смисла на моментално разрешение и остварување на поставена цел, дава израз на бодроста, радоста и виталноста, кој што се срекаваат секогаш дури и во најтешките моменти кај луѓето од советскиот фронт и тил...

---

[1]) П.Т.: „Отворање на театралната сезона во Куманово". „Нова Македонија", Скопје 12.1.1947

Сцена од „Младоста на татковците“

На наша сцена пиесата е добро поставена. Толкуена во рамките на комедија, постановката и сценографиката се успешни и тука истакнуе успехот на режисерот Петре Прличко и на сценографот Цицо Поповиќ.

Во артистичната разработка особено забележително добро се предадени героите од предниот план: Мељников (И.Џувалековски), Степан Коваљенко (Петре Прличко) и Ана Петровна Смирнова-Њура (Тодорка Кондова)“.

И.Џувалековски „праведно го дава образот“, „устремен и до крај го запазуе и соответно правилно го повишуе темпото на играта“. Т.Кондова „дава соответен жив лик. Њура е темпераментно предадена како современа советска девојка, што умее силно да се бори на фронтот и да си ја бара својата секидневна среќа“.

Петре Прличко „во својот творечки елемент, но и покрај тоа, во играта се сеќаваат излишни потенцирања, а оној момент (во премиерата) — кога сите ја пеат песната за Москва а Коваљенко (Прличко) ја дига свирката да свири е ненужен и претставува смо комедијашки ефект“

„Од останатите исполнители, особено се истакнуе со својата жива и докрај верно предадена интерпретација Лира Ќостарова во ролата на Ана. Добра е и неизината дублерка (во репризата) Д.Прличкова“.

Т.Чоревски во улогата на Смирнов даде приемлива игра но во почетокот прави една сосем ненужна пауза. Дубљерот Т.Кировски е доста прибрзан во играта, што може да произлезуе од неговото прво излезуење во посложена роља. Играта на М.Година е добра, но како мајка не е достаточно убедлива во задната сцена. Правдива игра даваат и останалите исполнители: Гешовски, Д.Пуцковска и Марија Бошкова. Општо земено при дадената постановка и исполнение на комедијата 'Негде во Москва' се успели да се предадат правдиви слики за основното настроение во комедијата со која што се обогатуе разновидноста во репертоарот на Македонскиот народен театар.

Наполно умесно е избегнато во репризата објавуењето преку радио заповедта на Врховниот командант, дадено во премиерата кое што е сосем нелогично-преку денот никој пат не се давале Сталиновите заповеди. Исто така правилно е дека во репризата се слуша помалку музика, а не како во премиерата — кај што треба и кај што не треба“.[2])

На 19 јануари 1947 година е одржано основачко собрание на продуктивните и репродуктивните музичари на НР Македонија. Притоа, тие ги презедоа врз себе и следните задачи: „Народната музика да се сочува како наше најголемо музичко богатство; да се спроведе во дело сугестијата на нашата народна власт за отворање на музиколошки институти кој што многу ќе помогнат за собирање и разучувањето на фолклорен музички материјал; хорското дело да се постави на правилна основа. Да се развие симфониското дело и да што поскоро на нашата сцена чуеме и оперски претстави; музичката школа да се оспособи така да биде деиствително воспитателен институт кој што ќе ги одгјуе нашите млади музички кадри. Наред со тоа, композиторското творечество да добие таква форма и содржина преку која што најдобро да одговори на денешните стремежи на нашиот народ“.[3])

Седницата ја отворил најстариот музичар на Македонија **Васил Ѓаконовски-Шпато,** а во името на Музичката академија од Белград седницата ја поздравил професорот Станојло Рајчиќ. Потоа, со поздравни говори настапиле Јонче Фотев од името на младината, и Иван Точко од името на писателите на Македонија.

Реферат на тема „Македонските музичари под бившите ненародни режими и денеска“ поднел директорот на Музичкото училиште **Петре Богданов-Кочко.** Во дискусијата учествувале А.Хаџиниколов, Шиндилов-Прилеп, Т.Скаловски, Ж.Фирфов, И.Џувалековски, Савченко-Битола, В.Ќортошев, Ј.Фотев и други. Откако се усвоил Уставот на Друштвото, еднодушно е избрана управа во следниот состав: претседател Петре Богданов-Кочко, потпретседател Т.Скаловски, секретар-Славко Костовски, касиер — Васил Ќортошев, и членови:

---

[2]) Александар Спасов: „Негде во Москва“. „Нова Македонија“, 19.1.1947

[3]) Г.Скаловски: „Денес македонските музичари основуат свое друштво“ исто

Ж.Фирфов, Васил Ѓаконовски-Шпато и Александар Шалевски.[4])

Нешто подоцна, „Министерството за внатрешни работи на НР Македонија — Скопје, согласно член 1, буква г) од Законот за измени и дополненија на Законот за удруженијата, соборите и другите јавни скупови, решавајќи по предметот за одобрување основањето на „Друштвото на музичарите на НР Македонија", на 12 август 1947 година, го донесе следното:

Решение — за одобруење основањето и работата на „Друштвото на музичарите на НР Македонија" со седиште во гр. Скопје, а со право на дејност на територијата на НР Македонија. Решено во Министерството на внатрешни работи на НР Македонија 1 бр.9338; 1947 година. Бр.0338 од 8 септември 1947 година Скопје

Министер за внатрешни работи на НРМ Ц.Узуновски, ср".[5])

Првиот концерт на Друштвото на музичарите на Македонија се одржал на 5 февруари 1947 година со учество на симфонискиот оркестар на радиото кој беше исполнет „со нови рутинирани оркестранти и професорите од Државната музикална школа Дидар Али-виолинистка и Лилјана Костиќ-пијаниска". Со оркестарот диригирал Тодор Скаловски, началник на музичкото одделение на Радио Скопје. Во критичкиот напис за овој концерт, Васил Ќортошев пишува: „Симфонискиот радио оркестар, кој што сме навикнале да го слушаме сосем поинаку, за разлика од порано, постигнал многу во општата рутина. Слободно може да се рече дека основите за понатамошен развиток се поставени и треба да се очекуе дека со систематска упорита работа и лично усовршување симфонискиот радио оркестар ќе се оспособи за решавање на одговорни и сериозни задачи во полето на симфониското музицирање"[6])

Втората премиера на Кукленот театар **„Шумска дружба"** беше одржана на 2 февруари 1947 година. Куклите, како и за „Силјан Штркот", ги изработила **Светлана Малахова** — раководител на Кукленот театар. Поетскиот текст го напишал **Славко Јаневски,** кој „на успешен и вешт начин, зафаќа еден момент од актуелната реалност на нашите пионери — стремежот за учествување во изградбата е даден во рамката на една шумска бајка и со средствата и елементите на басната."[7])

Режисер на претставата беше Петре Прличко; беше прикажана 24 пати за 9.042 гледачи.

Артистите, членови на МНТ, Тодор Николовски, Петре Прличко и Илија Џувалековски гостуваат во Битолскиот градски театар во претставата „Чорбаџи Теодос" на 4 февруари 1947 година и во „Чорбаџи Теодос" и „Покојник" во текот на наредниот ден. По тој повод „Нова Македонија" пишува: „Ова прво гостување на нашите артисти од Народниот театар беше посретнато со радост од битолското граѓанство и од театралниот ансамбл на Битолскиот градски театар, а преку него се зацврстуваат уште повеќе врските меѓу творците на нашето младо театрално дело".[8])

„Денес во Македонија делуваат 131 дилетантски групи кои постигаат видни резултати како на пример во Битола, Куманово, Дебар и др. или во селата Долно Врановци, Галичник, Лазарополе и др. Театралната група во Титоввелешката околија во врска со аналфабетската кампања дала 18 претстави со 1.334 посетители, а во Тиквешка околија само во јануари 1947 година работеле 39 театарски групи кои прикажале 49 претстави со 6.395 посетители. Во Титов Велес не постои координација, силите се распарчуваат, додека во Куманово се успеало да постои една солидна театрална група. Репертоарот често пати е неинтересен, површен и без особена уметничка

[4]) „На 19.о.м. се основа Друштвото на музичарите на Македонија". „Нова Македонија". 21.1.1947

[5]) „Службен весник на НРМ". Скопје 1947

[6]) В.Ќортошев: „Првиот концерт на Друштвото на музичарите на Македонија". „Нова Македонија". 9.2.1947

[7]) „Денес ќе се играе премиерата на Кукленот театар за деца 'Шумска дружба'. „Нова Македонија". 2.2.1947

[8]) „Нова Македонија". 8.2.1947

„Негде во Москва"

вредност со кое се губи интересот на публиката. Така во Тетово публиката ја напуштила претставата. Не треба една селска, па и градска трупа да прикажува пиеси кои се на завидна висина, на тешко изводлива на неподесна сцена, скромни сили и технички можности. Од друга страна не смее да се прикажуваат „глупави" „лесни едночинки" или пиеси..." кој што можат само да го развратат или во најдобриот случај да го снижат вкусот на нашата публика... По својот карактер на културно-просветни институции за ширење на широка народна просвета, театралните групи респективно нивните раководства, треба да ја организираат нивната деиност, така да бидат тие секогаш спроводници на сите покрупни политичко-општествени акции и кампањи кај нас. Примерно сега во кампањата за изборите на народните одбори театралните групи треба да си разработат и да разучујат предходен репертоар, да бидат заангжирани во сите сили во спроведувањето на таа кампања".[9])

Во **Градскиот театар „Коле Неделковски"** во **Титов Велес** беше прикажана пиесата „Покојник" од Б. Нушиќ. Во улогите се истакнале Борис Бегинов, Органџиева, Данаилова, П. Сирак и други.

Драмата на МНТ ја прикажува втората премиера во 1947 година **„Младоста на татковците"** од Горбатов на 4 март. „Авторот се опитуе преку петнаесет слики да покаже на свет две еднакво героични советски поколенија: комсомолците од 1917 година и комсомолците од 1941 година... и едните и другите — во денот на коварниот хитлеровски напад на родната советска земја — се најдоа на истата борбена позиција. Во нивните срца грее една иста љубов кон татковината, една иста омраза кон нејзиниот смртен непријател... И таа пиеса, со толку длабока и внушителна идеја се игра на нашата сцена не без успех. Покрај немањето на една завршна обработка во играта на поедини артисти, преку општите усилби на добар број од учесниците, се достигнуе до една претстава, која што може и треба да се приеме без длабоки резерви. Новото за нашата публика е, дека пред неа се претставуваат со безпрекорни достигнувања нови млади артисти, а некој од познатите, отскокнуваат решително напред".

Во натамошниот текст, критичарот му префрла на „уметничкиот раководител за недостиг на продлабочено режисерско толкување на ролите пооделно и на пиесата воопшто". Од една страна се обвинува режисерот што на млада и неискусна актерка ѝ дал голема рола и што не редуцирал некои непотребни сцени иако станува збор за пиеса на еден класик каков што е Островски. Во врска со тоа се констатира дека со „некој леки скратеници" делото нема ништо да загуби.

„И покрај тоа што учествуе во една роља доста опасно за незакрепнатата исполнителка, **Добрила Пуцковска,** не е сосем без успех. Ако би дала повеќе простор на својот срдечен трепет, ако би се проживеала подлабоко во некој инаку доста сложени моменти, рољата само би спечелила. Рољата на Наташа таа не успева и објективно за сега не може, да ја покрие, но дава упорити и симпатични усилби да достигне едно приемливо изживување на младата, исполнета со прекрасен идеализам и до смрт оддадена на революцијата боркиња. За младата артистка тоа е успех. Добрила Пуцковска е артистка, која што од првин, ќе расте и положително ќе израсне.

Со прекрасна живост и сосем срасната со типот на Андрејчик е во своето непринудено и живописно исполнение даровитата млада артистка **Цветанка Гиевска.** Неизиниот принос за успехот на пиесата е несомнено многу голем. Таа достигнуе многу во својата не лека рола, пред се, по линијата на слободна и непосредна игра, принесена со оригинални усилби за создавање на творечки образ.... Ново отсликнување напред се констатира во интерпретираната од **Илија Џувалековски** роља на стариот лекар Сергеевич. Тој го создава негoвиот образ, се вживел во него и даровито го наложуе како деиствителен. Тоа е указание дека Џувалековски кој што долго време се губеше во театралност, може да се ослободи од неа и ако работи се така, да стане вистински творец.

Сполучливо изработена и верно предадена е малата, но сложена ролја на **Тома Киров.** Проживеани моменти има и во исполнението на **П. Прличко,** како комсомолецот Рјабкин. Вљубувањето во Наташа, колебанието и бесилието да ја признае својата љубов пред саканата жена, односот кон другарите-комсомолци — се тоа е дадено со непринуденост во играта и со чувство за мерка. Но никако неприемлив е Прличко во моментот кога лежи тешко болен и блада. Нема потреба од тие грчења и викои... Во ролјата на Даша, **Тодорка Кондова,** исцело го покрива дадениот од авторот лик. „Мадам Обломак" на **Милена Година** е приемливо пресоздавање, но не би требало да и се дава толку изразито место во предниот план. Овој момент во неизиното појавување на сцената кога споменуејки си за минатото, отпочнуе да прави играорски движења е потполно ненужен и бесмислен.

Крум Стојанов не успева да го даде типот на Антона. Тој дава множество детаљи, доста е „фискултурен" во движењата, ни далеко од правдиво создавање на психолошките моменти и во смените на тие моменти.

Шерох е навистина доста народен тип, но ни се чини, дека **Тодор Николовски** го дава во сосем нашински бои и доста неенергичен како народен командир. **Ќортошев** во ролјата на Очкар, која што е исто така мала ролја, доста плахо се доближује до типот.

Жива и непосредна е во интерпретирањето на Марусја артистката **Лира Костарова. Трајко Чоревски** е доста жив и изразит — во својата кратка ролја како Антип. Во однос на техничкото изведување на пиесата, макар да поради многуте и брзи смени на сликите, тоа одговара за сцена што се врти, смените станат доста брзо. Општо земено, декорите се добро изработени, но сметаме, дека од декорот на првата и последната сцена проличуе непотребно барана романтичност и декорот се сеќава како сам за себе, изолиран од деиствието".[10])

Учителите, заедно со другите граѓани организирани во дилетантската група во селото **Богданци,** на општо задоволство на населението ја прикажале пиесата „Ревизор" од Гогољ на 9 март 1947 година.

Нешто подоцна КУД при месниот синдикален совет „Кочо Рацин", во салонот на МНТ, ја прикажало пиесата **„Циганин"** од унгарскиот писател Сиглигети, а во преработка и режија на Петре Прличко, на 14 март 1947 година.

Претставата предизвика интересирање кај скопската публика, а и критиката ги истакна нејзините вредности. „Оваа театрална претстава е еден од сериозните опити, друштвото „Кочо Рацин" да стане, преку разни форми на културно просветна дејност значаен фактор во нашиот културен живот. Посебно пак драмската секција при друштвото си има во задача, преку подготвување на низа пиеси, да ги прибере сите артистично надарени синдикални членови да го разнообрази со

---

[9]) „За поуспешна деиност на театралните групи". „Нова Македонија", 16.2.1947

[10]) Димитар Митрев: „Младоста на татковците". „Нова Македонија", 9.3.1947

нови претстави нашиот театрален живот и од составот на својата секција да оформуе и излачуе нови кадрови за народниот театар... Пиесата „Циганин" не само што не е блиска воопшто на нашиот бит, не само што не ги третира прашањата што го возбудуваат денес нашиот човек, не само што тој не наоѓа во нејзе ништо битно што ќе повлијае силно за неговата преобразба и воспитание ами и како художествена творба стои на прилично ниско стапало и со својата на моменти и тоа честа развлеченост и патетичност ги поставуе младите и уште неопитни исполнители во големо затруднение...

Во однос на играта на младите исполнители кој што го прават својот прв настап на сцената тешко би било и опасно да се оделуат единки и да не се разгледуе успехот како плод на сиот трудољубив и полетен колектив. Вистина е дека поединци истакнуеа со својата надареност и на места со артистична сигурност, но за сите е важно, што успешната иднина ќе може да дојде само преку понатамошен упорен индивидуален и колективен труд. Истовремено треба да се забележи дека иако имаше некој образи тешки дури за опитни артисти, општо земено пиесата беше изведена успешно.

Во пиесата учествуеја: Јордан Георгиевски, Борис Стефановски, Петар Гајдов, Борис Темелковски, Мирослава Арсова, Василка Стефанова, Цонка Цветковиќ, Борис Атанасовски, Киро Трајковски и други кој што треба да бидат поздравени заедно со режисерот Петре Прличко за своето залагање и задоволително исполнение, земено во предвид, дека голем број од нив за прв пат настапуваат на сцената".[11])

„Државната музикална школа" одржа концерт во својот салон на 16 март 1947 година. Тој беше најавен како настап на „Најнапредните ученици во истата школа". На концертот, во рамките на т.н. „музикалната продукција", биле исполнети пократки творби — концерти, сонати, соло песни, оперски арии, на пијано, виолина, флејта и друго од страна на Владимир Солдатов, Драгослав Ортаков, Ратка Јанева, Олга Бритска, Јуриј Тростјански, Надежда Мишченко, Вера Апостолова, Вера Икономова, Никола Фиданчев, Серафим Муратовски, Томе Грнчаровски, Ана Хаџитомова, Марија Томовска, Глигориј Гировски, Снежана Органџиева и Василка Биџова".[12])

Битолскиот градски театар на 22 март 1947 година заминал на турнеја. Така се вклучил во предизборната кампања со претставите „Сомнително лице" и „Итра лисица в среде стапица". Во почетокот дал претстави во Ресен, Струга, Охрид и Дебар, а потоа и во околните села. Во предизборната кампања учествувале и студентите на Филозофскиот факултет кои во две групи, со претставите „Свињарка" и „Итра лисица в среде стапица", настапувале по селата на Скопска околија.

Со пиесата „По правиот пат" учениците од средните училишта на **Струмица** гостувале во Босилово, Иловица и Ново Село.

И **МНТ** заминал на **предизборна турнеја** на 18 март и за 11 дена посетил 11 градови и едно село и прикажал 13 претстави на пиесата **„Негде во Москва"**: Титов Велес на 18 Прилеп на 19, Битола на 20, Кичево на 21, Гостивар на 22, Брвеница на 23, Штип на 26, Струмица на 27, Гевгелија на 28, Кавадарци на 29 март и најпосле во Тетово. Пред секоја претстава ги исполнувале „Предизборна песна" или „Сите да гласаме"!

„За време на претставите што биле дадени, иако често беа под многу тешки услови, бидејќи сите салони и сцени ни приближно не можеа да ги задоволат условите за една вистинска театрална претстава, публиката испитуеше вистинско душевно задоволство. Денот на претставата беше празник за неа. На сцената артистите чувствуваа како секој нивни збор, секој нивни гест се голта од гледачите. Се случуеше и тоа после свршената програма, публиката да сака уште да остане во салата, уште да продолжи претставата. А пред почнувањето на претставата кога беа сите билети продадени, луѓето молеа да си донесат столови од дома само и само да ја гледаат играта на своите артисти...

Најсилниот впечаток од обиколката беше нашата посета во селото Брвенци, тетовска околија каде што има образуено селска кооперација. Нашето идење се падна точно на годишнината од основуењето на кооперацијата. Уште пред самото село имаше направено портал од два столба окитени со цвекиња и преку средината висеше натписот „Добро ни дошле". Десно од порталот пееше младински хор од селските ученици, раководен од нивната учителка".[13])

Градската дилетантска група на **Тетово** ја прикажа премиерата на „Чорбаџи Теодос" во салонот на хотелот „Македонија" во март 1947 година.

Театралната група на пробиштипските рудари, во исто време го билансираше својот труд. Тој беше достоен за почит со оглед на прикажаните претстави „Власт", „Сомнително лице", „Аналфабет" и „Мува" од Б. Нушиќ, како и едночинките „Катјуша" и „На правиот пат". Тие ја подготвуваа и едночинката „Итрата лисица в среде стапица". Овие претстави биле прикажани пред рударите од Деброво и Пробиштип, како и во Кратово, Злетово и други места.[14])

Во **Куманово,** на 20 март, беше прикажана претставата „Чорбаџи Теодос". Во неа настапил, во улогата на Арсо, Петре Прличко, а присуствувал и авторот на пиесата **Васил Иљоски.** Театралните групи од **Берово** и **Брод,** во рамките на предизборната кампања, ја прикажале пиесата „Итра лисица в среде стапица". Истата пиеса ја прикажале и аматерите на **Гостивар** во Вруток на 1 април, а подоцна во Здуње, Врапчиште, Волковија, Негране и Чајле.

Во МНТ на свечен начин беше одбележана 25-годишнината на актерската дејност на **Тодор Николовски** на 13 март. Славеникот настапи во улогата на Терентиј Осипович-Бублич во пиесата „Платон Кречет" на Корнејчук, а во режија на Димитар Ќостаров.

„Празнувањето 25-годишнината на Николовски не е важен момент само во неговиот личен живот, туку има важност и за МНТ. Нашиот млад театар прв пат празнуе јубилеј на свој член, и тој јубилеј е прв културен празник од таков карактер, во нашата слободна татковина. Затова празнувањето 25-годишнината на уметничката работа на Тодор Николовски добива важност и размери на културна манифестација, во која се изразуе и потврдуе нашето слободно живеење и културно-уметничко творење."[15])

По претставата, на сцена излезе целиот ансамбл, а славеникот го поздрави претставник на **Министерството** за просвета Методија Соколоски. Тој му предаде, во името на Министерството, 15.000 динари. Славеникот го поздрави и претставник на Народното позориште од Белград, а во името на градот

---

[11]) А.С.: Претставата на драмската секција при друштвото „Кочо Рацин", „Нова Македонија", 16.3.1947

[12]) „Нова Македонија", 18.3.1947

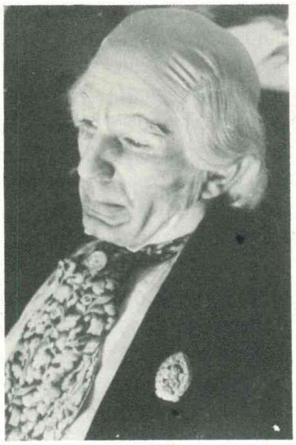
[13]) И. Џувалековски: „Од предизборната обиколка на МНТ", „Нова Македонија", 6.4.1947

[14]) Културно-просветниот живот во оловниот рудник „Злетово", „Нова Македонија", 6.4.1947

[15]) „Јубиларна програма: 25 годишнина на уметничка работа на артистот Тодор Николовски"

Тодорка Кондова

Мери Бошкова



Тома Киров

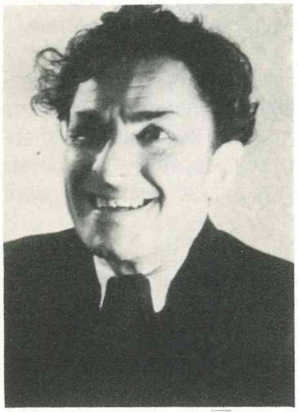
Добрила Пуцкова

Скопје зборуваше Стеван Пановски, од името на писателите Димитар Митрев, од името на „художниците" Никола Мартиновски, а од името на музичарите Тодор Скаловски. Од името на вработените во МНТ говореше секретарот — драматург Илија Милчин. Беа прочитани и неколку телеграми од театрите од Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Софија и од многу други театри, во кои пријателите и почитувачите на творештвото на Тодор Николовски му го честитаат јубилејот. На крајот славеникот се заблагодари на честа и признанијата. Програмата, по овој повод, освен воведниот текст, беше збогатена со кратки текстови на Димитар Митрев, Јован Костовски и славеникот Тодор Николовски. „Во своите интерпретации, преку одана и упорита служба на театралната уметност, Тодор Николовски успеа да го изгради својот оригинален и завршен веќе артистичен лик. За разлика од многумина артисти од минатото, на Николовски му е туѓа, онаа широко позната и клиширана театрална изразитост, така карактерна за старата артистичка школа. И токму поради тоа, шаржирањето така раширено во артистите од поменатата школа е непознат елемент во интерпретациите на Николовски. Од тоа произлегуе и оноа природно, не лишено од реалистичност, негово пресоздавање на роли како Терентиј Осипович, Тартиф, Чорбаџи Теодос и други",[16]) истакна Д. Митрев во програмата, а Тодор Николовски во истата програма под наслов „Од моето минато". меѓу другото, напиша: „По неколко месеци, доиде за главен режисер Александар Верешчагин (1920 год.) По извесно време тој отвара краток курс за артисти — драмско студио. Тој курс повеќе беше за младите артисти од театарот. Се запишав и јас. Нашето драмско студио по првите испити даде приредба, на која јас постигнав успех. Бев меѓу сите најмлад. Имав една сцена во која останувам сам и се убивам. Тогај за прв пат ми ракоплескаа, дури и пред завеса излегов. Тогај веќе положив испит за артист и пред публиката. Верешчагин како режисер ми даваше често мали, но убави роли. Исто така и Милорад Петровиќ, еден од најстарите артисти и режисери. Тој никој пат не меословуеше по име, туку „глумац". Во тоа време многу беше тешко да добиеш поголема ролја. Јас си имав своја тактика. Ролјите што ги сакав и за кој се осеќав способен, ги знаев наизуст. Чекам некој да се разболи, та јас да ја играм неговата ролја и без проба. Навистина така и почна мојата кариера".

Некаде во средината на триесеттите години почнува подемот на актерот Т. Николовски на скопската сцена со улогата на Каплар Милое во истоимената пиеса, Гуша Риголен во „Пожар на страста", Допчински во „Ревизор" од Гогољ, Ивко во „Ивкова слава", Артистот во пиесата „На дното" и други.

---

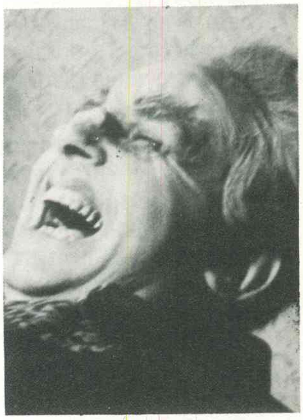
[16]) Димитар Митрев: Артистот Тодор Николовски. Програм 25 год. на уметничка работа на артистот Тодор Николовски. МНТ. Скопје 1947



Илија Џувалековски

Славка Животиќ

Милена Година



Тодор Николовски

Снимил: В. Аќимовиќ

„Во новите услови на слободен живот Тодор Николовски се најде самиот себе. Првиот артист од Македонија, воопшто, стануе и еден од основателите на првиот МНТ и дава неколку незаборавени роли, доста познати на нашата театарска публика: Јеврем Прокиќ во пиесата „Народен пратеник“ од Б. Нушиќ, Сарафонов во „Татков дом“ од В. Катаев, Теодос во пиесата „Чорбаџи Теодос“ од В. Иљовски, Тартиф во истоимената пиеса на Молиер, Кантор во пиесата „Кралот на Бетајнова“ од И. Цанкар, Спасое Благоевиќ во „Покојник“ од Б. Нушиќ, меѓу кои што со особен успех ја дава ролата Терентиј Осипович-Бублич во пиесата „Платон Кречет“ од А. Корнејчук“.[17])

Смотрата на синдикалните КУД од Скопје — „Кочо Рацин“, „Кузман Јосифовски-Питу“, „Владо Тасевски“ и „Металец“ се одржа во Скопје од 20 април до 1 мај. Нивните дилетантски групи ги прикажаа пиесите „Свињарка“, „А што сега“ од Скендер Куленовиќ, „Итра лисица в среде стапица“ и „Прстенот со ленгер“. Жирито на смотрите го сочинуваа Петре Богданов-Кочко, Тодор Скаловски, Димитар Ќостаров, Илија Милчин и Ружа Бак.

Во подолг критички напис за овие смотри, Илија Милчин укажа на лошо одбраниот репертоар. Според него, „неопходно е да се работи над високоидејни и чувствено наситени, макар и мали пиеси од класични автори“. Милчин им префрла на актерите што се трудат по секоја цена да го имитираат режисерот на трупата сметајќи дека реализираат интересни карактери (Кузи, Јане во „Итрата лисица в среде стапица“, Полухрустов, Дибан во „Свињарката“). Наспроти тоа, вели Милчин, „таму каде што понекогаш избиваше поверна интонација и поприроден гест, се задушуеше многу скоро во напрегнувањето да се чуе суфлерот бидејќи никој не направи усилије да го научи добро текстот на ролјата...

Во сите три пиески слушавме многу чудни јазични особености и куриозуми во преводот (од руската „гастилница“ останала нашата „гостилница“ наместо хотел, макар што во целата пиеса стануе збор за соби и кревети, вокатив „граѓане“, слушање на „као“, „сеа“ и слично)“.

Не бил подобар ни изборот на декор, реквизитите, костимите, со разновидни кроеви поради што некои „личеа на кукли во излог“ и слично. Но, наспроти тоа, Милчин ја пофалува организацијата на претставите, истакнувајќи дека почнувале навреме, дека паузите биле мали, промените брзи. Тој препорачува подобар избор на пиеси, потесна соработка со театарот, поголемо внимание за чистота на јазикот и др.[18])

Една од најактивните театарски аматерски групи била **Галичката.** Таа, во текот на март, прикажала четири претстави (по две на „Сомнително лице“ од Б. Нушиќ и на „Печалбари“ од А. Панов).

КУД „Кузман Јосифовски Питу“, за нецела година од своето постоење, прикажа 15 претстави. Од нив 8 беа и пиеси.

По ослободувањето започна да работи театралната трупа во **Охрид** и ги прикажа пиесите „Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците“, „Платон Кречет“, „Неразделни“ и други. Пред извесно време е прикажана пиесата „Житата зреат“, а се спремала пиесата „Свекрва“.[19])

Во МНТ, во текот на април, беше забележан посебен вриеж од луѓе. Меѓу драмските актери се замешаа некои „непознати“ луѓе. Тие како да го поплавија театарот. Но, тоа требаше да биде така бидејќи се вршеа забрзани подготовки за првото изведување на операта **„Кавалерија рустикана“** на македонски јазик. Старите скопјани се сеќаваат за таа опера што имаа можност да ја гледаат пред војната, а некои од солистите, хористите и оркестрантите, дури имаа учествувано во неа. За овие значајни денови во нашата културна историја **Петре Богданов-Кочко** во своите сеќавања пишува: „Веднаш се наметнаа прашањата за основната дејност: да се оформуваат комплетни оперски и балетски претстави, со концепциски програмиран репертоар што ќе се базира врз постојниот изведувачки кадар... При ова беше потребно да ги осознаеме музичките традиции како на нашите народи, така и на другите културни нации со цел да можеме да заземеме определено историски-критички став спрема придобивките од минатото. Требаше сериозно да се подготви потходот за прифаќање на оперско-балетските дела, создадени во светот и тоа не само формално, туку пред сѐ од позициите на сигурни знаења за идејните содржини на одделните творечки личности — на оперските и балетските композитори, што ги изразувале во своите дела.“[20])

Историскиот чин на **создавањето на македонската опера** ќе стане појасен ако пренесеме делови од исказите на основоположниците. За овие мигови најживо се сеќаваат нејзините диригенти, солисти, музичари и др. Така, првиот директор на Македонската опера и првиот нејзин диригент **Тодор Скаловски** истакнува: „Токму затоа не смее да се заборави фактот дека хорското музицирање, музичкото школство како и низата музички самодејности, не беа отсутни од овие наши простори. Тие не беа херметички изолирани од сите европски духовно-музички струења. И не само тоа, туку и фактот дека петмината припадници на првата македонска музичка генерација поминаа добра и солидна школа под раководството на познати уметнички имиња, зборува дека ништо не се одиграло случајно, дека сѐ нешто си има свој корен и дека никој не е единствениот музички Месија, а најмалку јас, што, ете така, беневолентно ѝ ја подарил на македонската нација оперската уметност.

И така петмината музичари **Стефан Гајдов, Живко Фирфов, јас, Трајко Прокопиев** и **Петре Богданов-Кочко,** колеги, соборци на полето на музичката дејност... се определивме за оперската едночинка „Кавалерија рустикана“ на Леонкавало. Тој избор, пред сѐ беше плод на тогашните состојби во нашите пејачки редови. Премиерата беше на 9 мај (Денот на победата) 1947 година. Премиера на прва оперска претстава на македонски јазик. Интересно ќе биде да се напомене дека тој потфат беше придонес на тогашното Друштво на македонските репродуктивни и продуктивни музичари, кон двогодишниот развоен план на Македонскиот народен театар — тогаш составен само од драмскиот колектив, за по својата премиера, да биде вклучен во неговиот редовен репертоар. Успехот беше фантастичен, работата — крвничка, ударничка. Сите работевме сѐ, сѐ: од бојадисување до носење на кулисите, корепетиција на солистите, хорот и работата со окрестарот... Со месеци не можеше да се дојде до билети, цело Скопје ги свиркаше или ги пееше мелодиите од „Кавалерија рустикана“, а на секоја претстава беа делегати од сите краеви на Македонија.

Но, тој успех не беше случаен, не беше плод само на гол ентузијазам. Не смее да се заборави дека во рамките на Радио

---

[17]) Ј. Костовски: Артистичкиот пат на Тодор Николовски — 25 години на уметничка работа на артистот Тодор Николовски — МНТ. Скопје 1947 година

[18]) Илија Милчин: „Белешки по повод смотрата на КУД“, „Нова Македонија“, 4.5.1947

[19] „Нова Македонија“, 6.5.1947

[20]) Кажување на Петре Богданов-Кочко во публикацијата „40 години МНТ 1945-1985“, Скопје 1985

Скопје, тогаш единствениот културен центар во Македонија, делуваше вонреден хор, составен од најдобрите пеачи собрани од аматерските друштва, како и комплетен оркестар во чиј состав беше и групата од 26 вонредни италијански музичари, дојдени во Скопје по укинувањето на Трстјанската филхармонија."[21])

Стефан Гајдов, сеќавајќи се за тој настан, посебно за својата улога во него вели: „Мојата улога во создавањето на операта „Кавалерија рустикана" се состоеше во подготвувањето на хоровите што учествуваа во изведбата (хорот на Радио Скопје, хорот на студентите на скопскиот Универзитет) и во водењето на претставата како инспициент".

„Првата изведба на опера на сцената на МНТ се толкува за уште една историска победа на македонскиот народ за неговата културна еманципација во светот.

Краткото време во кое што се подготвуе претставата на првата опера на нашата сцена, зборуе отворено за ентузиазмот, а упорноста со која што работаат првите градители на почетната оперна уметност во нашата земја. И беспорно е, дека најголеми заслуги има Друштвото на музичарите на НР Македонија, кое што ја зеде во првомајското натпреваруење покрај останатите и обврската да ја спреми во мај и изведе првата опера во Скопје уште поизразити стануат усилијата на нашите музичари ако се има предвид изборот на „Кавалерија Рустикана" која што повеќе од половина век владее на сите сцени во светот...

Радио хорот кој што го увежба Петре Богданов – Кочко, имаше да совлада многу тешкотии. Носителите на главните ролји ги чека не помалку тешка задача како музичка така и артистичка. Солистичките партии на оваа опера се уврстуваат меѓу најтешките во оперската литература и претставуваат проблем за мнозина стари рутинирани певци. Во Скопје ролјата на Сантуца ја спремаат Данка Фирфова и Елисавета Савченко, Туридо – Петре Богданов Кочко и Васил Кортошев, Лола – Милка Гушевска, Алфио – Стефан Русјаков, Лучија – Ганка Атанасова. Режијата ја води Бранко Поморишец – режисер на Белградската опера. Диригент е Тодор Скаловски".[22])

Во подготвувањето на „Кавалерија рустикана" учествуваа Друштвото на музичарите, хорот и оркестарот на Радио Скопје и студентскиот хор. Оркестарот и хорот работеа на операта по два и пол месеци, а заеднички проби во МНТ имаа еден месец.

„Исполнителите на „Кавалерија рустикана" на нашата сцена, отворено може да се рече, ја исполнија својата задача сериозно и самопрегорно. Кај **Елисавета Савченко** – Сантуца се чувствуваше во доста добра мерка сигурност и стабилност во исполнението. Тоа идеше од нејзината гласовна сигурност, од солидната постановка на гласот и донекаде од нејзиниот поранешен сценски опит. Савченко покажа дека може да биде еден ценен исполнител за нашите идни оперни спектакли.

П.Богданов – Кочко преку одлична дикција, преку чувството за оперен речитатив и кантилена, исполнети со полнокрвен музички темперамент, има богати гласовни заложби. Тој во ролјата на Туриду, една од најтешките тенорски партии, покажа гласовни и технички квалитети, кој што со една кратко времена солидна работа ќе се развиваат се повеќе и повеќе.

Стефан Русјаков во ролјата на Алфио даде задоволително исполнение и во текот на понатамошната своја работа сигурно ќе покаже подобри резултати. **Ганка Атанасова – Марковиќ,** во ролјата на Лучија и **Милка Гушевска** како Лола, исто така го внесоа својот допринос за изведуењето на претставата.

Оркестарот, хорот, солистите беа сигурно водени од диригентот **Тодор Скаловски.** Макар да се јавуе за прв пат како оперен диригент тој успеа да воспостави здрав контакт преку рампата со исполнителите. Водењето на музикалната фраза беше спроведено на Туриду каде што Петре Богданов – Кочко во музикалната емоција беше прекрасно придружен од оркестарот. Скаловски со овој настап покажа квалитети на добар познавач на својата работа.

Постановката ја раководеше **Б. Поморишац** од Белградската опера, кој што со својот оперен опит успеа за кратко време од неопитните исполнители да склопи претстава.

Најпријатна изненада беше од страна на хорот. Хорот составен од љубители да исполни една таква тешка задача, тоа е навистина за пофалба. Изразот во форт и фортисимо топал во медзовоче пиано, поново свеж, како и сигурност во ритмот – тоа се одлики на хор кој што може да одговори на уште потешки задачи. Треба да се честита како на хоровите раководители Петре Богданов, Тодор Скаловски, **Стефан Гајдов,** исто така и на членовите на самиот хор за самопрегорна работа. Хорот даде еден од најголемите доприноси за успешната претстава. И поради тоа со полно право може да се рече дека хорот и оркестарот се основата на нашата идна опера.

Исто така треба да се напомене за совесното однесуење на студентскиот хор за исполнение на „Регина Коели".

Преку постигнатиот успех на исполнители, оркестар и хор претставата на операта „Кавалерија Рустикана", беше празник во нашиот културен живот".[23])

Со своја рецензија се огласи и литературното списание „Нов ден" преку рецензијата на Димитар Митрев: „Макар што претставата беше аматерско дело, таа претставуе настан од грамаден значај за развојот на нашата национална култура, претставуе славен, скоро неочекуен успех, резултат на само двегодишни напори на полето на музичкиот живот кај нас од ослободуењето наваму. Не може да има сомнение дека изведуењето на „Кавалерија Рустикана" со сопствени сили за таков краток период на слободен национален културен развој зборуе за неизмерното разгрануење на творешките сили на вековно потиснатиот македонски народ, во условите на нашиот денешен наполно слободен национален живот, на нашиот нов општествен строј.

Првата оперска претстава кај нас, и покрај сите неизбежни слабости, покажуе дека ние веќе денес можеме со полна сигурност да се зафатиме со организирање на државна опера што ќе биде силно жариште на музичкиот живот и стимул кон уште поголеми успеси.

Напорите вложени од целото друштво на музичарите и особено од неговите раководни луѓе Петре Богданов – Кочко и Тодор Скаловски уродија со завиден плод и заслужуат најтопла пофхвала. Исполнуачите, како солистите, така и оркестарот и особено хорот, ги изнесоа своите задачи чесно и ние во нив со сигурност можиме да ја гледаме јатката на нашата државна опера".[24])

Под водство на Тодор Николовски, со претставите **„На секој мадрец може да му се случи"** и **„Чорбаџи Теодос",**

---

[21]) Кажување на Тодор Скаловски (исто)

[22]) Лилјана Костиќ: „Кавалерија Рустикана" прва оперна претстава во Македонија, „Нова Македонија". 30.4.1947

[23]) И. Џувалековски: „Кавалерија Рустикана". „Нова Македонија". 11.05.1947

[24]) Димитар Митрев: По повод првата оперска претстава во Македонија. „Нов ден". април – мај. Скопје 1947

Народниот театар замина на турнеја по Македонија. За малите гледачи низ Македонија ја прикажуваа куклената претстава **„Силјан Штркот".** Гостувањето преку Куманово (на 20,21 и 22 мај), продолжи во Свети Николе (23), па во Штип (24, 25, 27 и 28), Пробиштип — за рударите (26), Струмица (29 и 31) Моноспитово — за бригадирите (30 мај), Гевгелија (1, 2 и 3 јуни), Кавадарци (4), Прилеп (5, 6, 7 и 8), Битола (од 9 до 15), Охрид (13) и Титов Велес (од 16 до 19 јуни).

На 21 јуни се одржа значајна седница на Управата на МНТ. На неа присуствуваа Владо Малески—Тале од Агитпропот на ЦК на СКМ, Димитар Ќостаров, Илија Милчин, Васил Иљоски, Тодор Николовски, Петре Прличко, Ристо Крле и Димитар Христов.

Димитар Ќостаров предложи, а другите се согласија, да се разгледаат многу насушни прашања од театарскиот живот воопшто. Така, меѓу другото, беше анализиран репертоарот за 1947/48 година, потоа самодејните театри и групи во Македонија, па прашањето во врска со Битолскиот градски театар, отворање на Театарска школа, за дејноста на куклениот театар, изнаоѓање и прибирање на нов артистички кадар, правење подвижна („вртешта") сцена и др.

Се усвои предлог-нацрт на репертоарот. Според него, треба да се изведат две, но најмалку една македонска пиеса, потоа „Младата гвардија" — драматизација на истоимениот роман на А. Фадлев од Н. Охлотков; „Длабоко истражување" од А. Крон или „Наши дни" од Успенски, „Руското прашање" од К. Симонов, „Дундо Марое" од М. Држиќ, „Малограѓани" од М. Горки, „Бесни пари" или „Топло срце" од Островски и „Како што милувате" од В. Шекспир.

Во дискусијата беше истакнато дека е неопходна поголема застапеност на национални дела. Но, со оглед на фактот

ОБЛАСТЕН МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР
ГОРНА ДЖУМАЈА

ПЕЧАЛБАРИ

ДРАМА ВО СЕДУМ КАРТИНИ
ОД АНТОН ПАНОВ

Прва сезона
1947/1948

Првата страница на програмата за „Печалбари" во Горна Џумаја

што „досега напишаните се под нужниот минимум на уметничка вредност", беше препорачано некои да се преработат за да не „се слегуе од до сега набележаниот развоен пат на театарот". Беше констатирано дека „Печалбари" од А. Панов и „Антица" и „Милион маченици" од Р. Крле, беа најквалитетни иако се сугерираше „Антица" да не се постави како пиеса, туку како „сцени од македонскиот живот со голема количина на лирско-романтични елементи", а „Милион маченици" само во случај „ако третиот чин корено се преработи".

На состанокот се говореше за потребата од потесна „соработка" и „зближување" со драмските писатели. Беше сугерирано тие да присуствуваат на репетициите за да се „запознаат со техниката на сцената и методите на композиција на драмските спектакли". И доколку во тој период или во наредниот напишан некој драмски текст да се „земат предвид и тие".

Беше констатирано дека аматерските групи можат да имаат значајна улога во воспитувањето на нова театарска публика и воопшто за создавање на нови театарски кадри. А тие, во својот состав, треба да имаат музичка, хорска, а по можност и оркестарска, потоа играорна, драмска и други секции. „Музикалната секција би, освен хорот и оркестарот негуела и единачно или во дует или терцет, пеение, како и, каде за тоа има услови, свирение на одделен инструмент. Покрај композиции од современи композитори или класици, музикалната секција би требала особено внимание да обрне на оригинални народни мелодии пред се од крајот каде секцијата работи. Исто така играчката секција треба да работи во прв ред над народните ора од соответниот крај. Театралната секција треба да се постави како најблиска задача овладување до совршеност на нашиот литературен јазик преку негување на четење и рецитирање на народни приказни, басни, песни, гатанки, пословици и сл."

Понатаму беше предложено во Театарот да се основа **„Централна раководна служба".** Таа требаше да се грижи за укажување на стручна помош особено во избор и испраќање на драмска литература и др. Со таа должност предлагаа да биде задолжен **Васил Иљоски.**

Беше заклучено во самодејните групи да се ангажираат артисти, музичари и други. За нивната работа требало да се обезбедува соодветен надоместок, за да може од нив да се бара „високо качествена работа и подобри резултати".

Меѓу позначајните заклучоци спаѓаше и обврската Театарот да организира курс за раководители на драмските друштва, со цел да се оспособуваат кадри од внатрешноста.

„Курсистите, на број околу дваесет души, би присуствуеле во театарот за цело време на работата околу приготвувањето на една од новите пиеси, при кои би се запознале со целиот тек на режисерската, актерската и помошните технички служби, како и со техничкото уредување на театарот, неговите работилници и складови, неговиот живот во секојдневната работа и би се извлекле поуки како можат да се приспособат некои работи во примитивните незгодни сали од внатрешноста за едно подобро и поправилно функционирање при репетиции и театрални претстави".

Беше одлучено курсот да трае 45—50 дена, а да започне во почеток на новата сезона. Беше заземен став во иднина групите да не ги помагаат со декор, реквизит и костими, ами да ги поттикнуваат самите да создаваат соодветен фундус". Можеше да им се помага со правење скици за декор и костими, и за набавка на перики и грим.

Беа критикувани општините во кои се градеа домовите на култура затоа што не се консултираа со Театарот. Затоа бараа од нив задолжително да ги испраќаат плановите на Министерството за просвета – Одделение за култура и уметност, со цел да се прибере стручно мислење и да се укаже на евентуалните грешки при проектирањето. Поради тоа беше побарано, иако таквите домови беа започнати да се градат во Титов Велес и Струмица, плановите итно да се доставaт.

Беше препорачано за играорните секции да се организира специјална служба во Одборот на фестивалите или при Фискултурниот одбор на Македонија, а за музичките секции при Друштвото на музичарите – Скопје. Беше одлучено на Министерството за просвета да му предложат да препорача на учителите по македонски јазик во внатрешноста на Македонија, а и во Скопје, да се ангажираат хонорарно во давање на помош, а „покажаниот резултат во однос на јазикот на приредбите на друштвото да влезе во проценката за педагошката дејност на учителот".

Во врска со Битолскиот градски театар беше искажано мислење да го задржи тогашниот облик на организација и финансиско работење. Но, требало „да се направат сериозни усилија за да се воведе здрава работна дисциплина, честен однос спрема трудот во една уметничка установа, да се искорени боемштината и моралната лабавост. Нужно е да биде веднаш назначен за раководител на театарот човек со здрави идејни разбирања, добар организатор и способен да воведе ред меѓу членовите на театарот и да очисти се она што не ќе сака да се опомни и тргне по здрав пат. Раководителот не мора да биде човек кој да разбира од професионалната работа во театар но во случај ако ги притежава горе споменатите особини добро би било да има и извесни наклоности спрема литературата и уметноста. Покрај него треба да се постави и еден од досегашните членови на театарот како негов помошник по професионална работа (режија). Раководителот и неговиот помошник ќе треба непремно да дојдат во МНТ кога ќе се отвори курс за раководители на самодејните театри, каде раководителот на Битолскиот театар ќе се запознае и со административно-финансовото функционирање на Скопскиот театар. За да може правилно да се проведе воспитанието на артистите од Битолскиот театар, добро е повеќе од нив да го следат исто така курсот за раководители на самодејните театри".

На состанокот се одлучи „предвидената театрална школа да се формира како стручна школа со двегодишен курс кој би опфанал предмети од општо културно значење и предмети од потесна специјалност во врска со театарот (актерско мајсторство, основи на режија и др.). Ќе се примат ученици со завршен IV клас гимназија а даровити кандидати и без школа". Задолжен е Илија Милчин да изработи програма и статут на школата.

За Куклениот театар се одлучи да се побара од Главниот одбор на младината двајца младинци кои би биле помошници на раководителката. „Треба што поскоро да се оспособат нови артисти, а и некои членови на ансамблот".

„Се назначуваат како административни службеници а повремено да настапуваат како актери Благоја Курчиев од Дирекцијата на пошта и Страхил Бегинов од Титов Велес. Се ангажираат и актери од новата сезона Славка Тасевска – Животиќ и Стојка Цекова од Струмица. Се покануваат на аудиција Блаже Кепески од Прилеп, Нели Катиќ и Османлиев од Битола и Лида Дебарлиева од Т. Велес. Во првите постановки да се дадат улоги на Христова и Талевска". И на крајот се одлучи преку летото да се направи ремонт на сцената и да се направи подвижна сцена. Состанокот е одржан на 21 јуни, а записникот е направен на 23 јуни 1947 година.[25])

Во планот за работа на МНТ за сезоната 1947/48 година, освен што се прераскажува записникот од седницата, се предвидува да се избере директор на Операта, за да може благовремено да ги изврши неопходните организациони задачи. Во текот на сезоната, беше предвидено да се постави најмалку една опера одбрана меѓу „Палјачи", „Севилскиот бербер" или „Травијата".

За Куклениот театар беше предвидено да ја прикаже премиерата на „Црвенкапа" во адаптација на Светлана Малахова. Напоредно се предвидуваше прикажувањето уште на „Јунакот Цане и аждајата" – драматизирана народна приказна, „Рибарот и златната рипка" според Пушкин, и „Климент Охридски" – народна легенда, сите три во обработка на С. Малахова и Петре Прличко.[26])

Петре Прличко годишниот одмор работно го минал во Куманово и во тамошниот театар ја поставил пиесата „Сомнително лице" од Б. Нушиќ. Премиерата е прикажана на 31 јули 1947 година.

На 31 јули 1947 година Министерството за просвета распиша конкурс за прием на ученици во **Државната театарска школа** во Скопје. Во условите беше наведено кандидатите да не се помлади од 16 или повозрасни од 28 години, и дека ќе полагаат писмен и устен испит. Од кандидатите се бараше да имаат најмалку завршено четврти клас гимназија. Испитите беа закажани. На 18 се одржаа писмените, а на 19 усните. Беше решено училиштето да трае две години, за кое време на учениците од внатрешноста им се обезбедуваше сместување во интернат, а на сите стипендии и гарантирано вработување на дипломираните ученици како режисери и актери во државните театри во НР Македонија.

Со отворањето на Театарската школа требаше да се обезбедат „сестрано подготвени" актери и правилно воспитан кадар за самостојна актерска и режисерска работа во театрите и самодејните театарски групи во Македонија. Школата треба да го реши и мошне тешкиот и перманентен проблем на Театарот „израснувањето и окрепнувањето на театарскиот подмладок", а едукацијата на нејзините „ученици нема да се ограничи само на тесно, практично-специјално изградување, ами ќе даде широки возможности и поттик за општо културно и идејно политичко издигање". Според наставната програма беше предвидено одржување на часови по: „Актерско мајсторство, Техника на говорот, Ритмика и пластика, Македонски јазик со теорија на литература, Југословенска литература, Општа и југословенска историја, Историја на уметноста, Светска литература, Историја на театарот, Основи на музиката, Танци, Основи на психологијата, Општо политичко-социјално образување, Основа на режисурата, Сценографија со историја на костими, Гримирање и Цртање и правење макети".[27])

КУД „Кочо Рацин" во **Титов Велес** ги прикажа следните премиери: „Платон Кречет", „Сомнително лице", „Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците", „Покојник", како и пократки едночинки и пиеси. Во кампањата за откуп на жито беше изведена и пиесата „Пиши Панче".

---

[25]) Записник од заседанието на Управата на МНТ со раководителите на одделни служби во Театарот

[26]) План на МНТ за сезоната 1947/48 година, Скопје, 1 јули 1947 година

[27]) И. Милчин: „Во Скопје се отвара Државна театарска школа", „Нова Македонија", 10.8.1947

Театарската група од **Берово** ја прикажа пиесата „Во името на народот". Градскиот театар во **Битола** пиесите „Чорбаџи Теодос", „Покојник" и „Негде во Москва" ги прикажа во Ресен, Струга, Дебар, Кичево, Крушево и Прилеп. По турнејата сите артисти беа на едномесечна доброволна работа во градската тулана.[28])

Со крупен наслов „Нова Македонија" јавува дека Народниот театар ќе добие подвижна сцена. Планот на сцената, што ќе се врти, го проектира и со неговата изведба раководи „душата на техниката во МНТ", техничкиот директор Димитар Христов. Работата на сцената започна на 27 јуни со 15 работници. Сè се изработуваше во Театарот, во неговите работилници, освен некои делови што се изработуваа во Металски завод „Тито". Во работата помагаа и актерите, особено помладите. Сценскиот круг ќе има 11 метри во пречник и во многу ќе ја зголеми брзата промена на декорацијата. Сцената требаше да биде готова на 5 септември.[29])

Задоволни од успехот што беше постигнат со изведбата на првата опера на македонски јазик „Кавалерија рустикана", музичките работници се зафатија со формирање на **Државна опера.** Во сезоната 1947/48 беше одлучено да се отпочне со поставување на нова опера. Започнати беа организационо-техничките подготовки, беа ангажирани солисти, а се очекуваше и диригент и купување на инструменти. Од Нова година радио--хорот комплетно се префрли во МНТ како постојан оперски хор. Истото се случи и со симфонискиот радио оркестар. Беше формиран комитет како раководно тело на Државната опера во состав: Петре Богданов — Кочко, Димитар Костаров, Трајко Прокопиев и Стефан Гајдов. Беше одлучено новата опера да биде „Палјачи" од Леонкавало.[30])

Во драмата засилено се подготвуваше новата премиера — „Доходно место" од Островски во режија на Димитар Ќостаров, а со учеството на актерите: Т. Киров, М. Година, И. Џувалековски, Д. Ќостаров, Т. Николовски, П. Прличко, Ј. Георгиевска, С. Животиќ, Т. Кондова, Д. Иванова, Ц. Јакимовска, Хростова, К. Ќортошев, Б. Гашевски, П. Петровски, Т. Видов, Д. Крстевски и Р. Гавриловиќ. Премиерата беше планирана за почетокот на октомври.

Во Македонија, во ова време, работат 234 театарски групи, со 4.478 учесници. „Тие забележаа видни резултати иако немаат основни услови за работа, а во прв ред стручни раководители, финансиски средства, литература итн. Овие групи припремија 237 пиеси и во текот на првото полугодие од годината прикажаа 366 претстави. Според минатото полугодие групите беа зголемени за 115. Повеќе од половината на групите беа основани по селата. Нив ги раководеа и најактивно во нивната работа учествуваше младината, додека со групите по градовите раководеше синдикатот. Групите во селата ги раководеа учителите, а во градовите, исто така непрофесионалци. Се чувствуваше голем недостиг од прирачна литература, иако Главниот одбор на синдикатот издаде зборник од едночинки. Заслужува да се одбележи дека во Дебар постоеше албанска, а во Радовиш турска драмска група". За поправилен развиток на театарските групи, Министерството на просвета издаде „Напатствија за раководење на театарски групи", а во МНТ „се одржа советување со раководителите на театарските групи". „На театарските групи во Битола и Куманово, што се развија во аматерски театри, благодарејќи на поиздржани и поголеми пиеси, Министерството на просвета им отпушти по 100.000 динари кредит".[31])

Битолскиот театар ја започна новата 1947/48 сезона на 30 септември со премиерното прикажување на пиесата „Руско прашање" од К. Симонов. Оваа претстава на некој начин претставуваше пресвртница во работата на театарот во Битола, како што за тоа напиша Коле Чашуле. Таа беше изведена на 30 септември 1947 година: „Почетокот на втората театарска сезона од една страна и изведувањето на пиесата „Руското прашање" од друга страна бездруго за градскиот театар во Битола преставуе чекор напред во стремежот на битолската сцена да се прикаже вистински театар и да прозвучи правдива уметничка реч.

Гледајќи ја премиерата се буди верата дека Битолскиот театар по многуте талкања оди по еден пат кој што води кон вистинска театарска уметност... Ми се чини ако тие чекори не беа направени баш со „Руското прашање" кое што претставуе тврд орев дури и за постарите и поопитните театарски колективи, успесите безусловно ќе беа поголеми и поопределени. А еве зошто! Пиесата „Руското прашање" од К. Симонов, како по индивидуалноста на типовите по изразуењето на американската стварност, така и по можностите (режисерски, артистички итн) на театарот далеку ги натфрлуваат неговите сили... Затоа и се случи претставата „Руското прашање" да се одвива на сосема нестабилна театарска платформа, да се движи од груб дилетантизам до навистина уметнички проблесоци и со тоа да губи многу од својот успех".

Според написот, „Театарот многу брзо ја подготвил пиесата и без претходни припреми. Тој за првпат во овогодишната премиера ја примени методата „постановчик", што во текот на целата минатогодишна сезона не се имаше случено. Оттаму Битолскиот градски театар, врвејќи напред, го отфрла тешкиот и лошиот баласт од минатогодишната сезона во која што сосема не постоеше ни хармонија во напорите, ниту целост во претставите.

Најпосле, ако и да имаше во играта на артистите извесна неуедначеност и грубо запаѓање во вулгарен дилетантизам, фалшив однос спрема животот и неговото изобразуење на сцената, сепак во нивната игра како целост провејуваше нов досега во Битолскиот градски театар непознат стремеж кон хармонична игра — провејуваше здрав колективен напор за достигнуење вистинско театарско рамниште. Така на пример во играта на **П. Дишленковиќ** како Гари Смит и покрај тоа што неговиот лик не е до крај и доследно изобразен, сепак сосема видливи беа напорите тој да се уобличи во навистина животна примена. **Љубиша Оџаклиевиќ** како Гулд на моменти имаше сериозни успеси во доближувањето на вистинскиот лик на Гулд, но со претераните и често непотребни мимики запаѓаше во карикирање што знатно го смали неговиот успех. **Блашка Дишленковиќ** како Џеси, **В. Џамбазова** како Меџ Стенли дадоа вистински докази дека вложиле многу усилби да ги остварат што подобро овие два женски лика и забележија навистина добар успех.

Покрај овие добри успеси на артистичниот колектив, улогата на Макферсон исполнуена од **Димче Стефановски,** беше слаба, полна со неразбирање на личноста на Макферсон и во видливи атрибути на македонски чорбаџиски тип. **Афтофски** во улогата на Марфи постигна успех кој што ќе беше поголем и

---

[28]) За сите три настани пишува „Нова Македонија" на 14.8.1947

[29]) М.: „Народниот театар ќе добие подвижна сцена". „Нова Македонија", 17.8.1947

[30]) „При МНТ ќе се организира државна опера". „Нова Македонија", 31.8.1947

[31]) „Во НР Македонија работаат 234 театарски групи". „Нова Македонија", 21.9.1947

„Малограѓани“ — последна премиера на Обласниот МНТ во Горна Џумаја

ќе превагнеше над негативните страни во неговата игра, ако вложеше повеќе усилби да се истргне од дилетантизмот и од стремежот да се игра за ефект пред публиката. Останатите улоги беа исполнети со доста труд, но не постигнаа некое особено рамниште.

Публиката внимателно и со жив интерес ја следеше претставата и на крајот со аплауз и живо одобруење го поздрави овој успех на Битолскиот градски театар, задоволна од претставата, која што воедно е и најдобра дадена претстава од битолскиот театарски колектив.“[32])

Втор поактивен театар во внатрешноста на Македонија, освен Битолскиот, беше **Кумановскиот.** Овој градски театар, во сезоната 1946/47, ја прикажа пиесата „Чорбаџи Теодос“ осум пати, еднаш во Штип и петпати во градовите на НР Србија; „Сомнително лице“ — петпати во градот „Житата зреат“ четирипати во градот и „Ленче Кумановче“ една. Покрај претставите, беа дадени и две уметнички вечери, едната посветена на М. Горки, а втората на Чајковски; потоа две културно-просветни вечери со едночинки, песни, рецитации, уметничко читање и комеморативна вечер посветена на народниот херој Карпош. Во кампањата за откуп на жито, Театарот по селата ја прикажа четирипати пиесата „Пиши Панче“. Претставите во Куманово ги гледале осум илјади посетители.

За новата 1947/48 сезона што започна на 15 октомври, Театарот ги спреми „Вода од планината“ од Плавиќ и Ѓоковиќ, „Негде во Москва“ од Катаев, „Руското прашање“, „Ленче Кумановче“, преработена од авторот Васил Иљоски, и „Нажалена фамилија“ од Б. Нушиќ.

Колективот се судираше со многу тешкотии. Зградата беше несоодветно реновирана, кадровите нестручни, а куќата задолжена. Во сезоната што измина Градскиот народен одбор на Театарот му додели помош во висина од 300.000 динари, а за новата сезона доби од Министерот за просвета уште 100.000 динари.[33])

Во МНТ, во празнична атмосфера поради пуштањето во погон на ротацијата, беше одржана посебна конференција на која говореа Бранко Зафировски, претседател на синдикалната подружница, Киро Ќортошев и Тома Киров. Сцената е направена за 75 дена од 15 работници на техничкиот персонал на МНТ. На конференцијата посебно беше истакната улогата на Димитар Христов, кој ги изработи плановите и раководеше со реконструкцијата. Без него МНТ можеби воопшто не ќе добиеше ротациона сцена. Освен ротација, беа изградени нови ходници и гримиорни. Со тоа беше избегната дотогашната бучава што пречеше на нормалното изведување на претставите. Беа инсталирани и нови звучници, а електричната инсталација беше поусовршена. Директорот на театарот Димитар Ќостаров им благодари на најзаслужените во овој потфат, од кои парично беа наградени **Димитар Христов, Аспарух Димковски, Гого Крстевски, Китан Алексовски, Илија Бачов, Стојан Каранфилов, Борис Сидов, Борис Минов, Миле Стефков, Наско Ангеловски** и **Миле Трајков.** Истовремено, беа пофалени **Григори Бирјуков, Хаим Коен, Анѓелко Манчевски, Михаил Божинов, Александар Димковски, Јордан Пешев, Борис Иванов, Димитар Таневски, Никола Неделков** и **Тане Груев.** Освен овие, драгоцена беше и помошта од група млади актери. Ротационата сцена технички го комплетира и му овозможи плодна почва на МНТ за многу покомплицирани и поефикасни сценографски и режиски потфати.[34])

Премиерната изведба на **„Доходно место“** беше најголемиот дострел што Драмата на МНТ го постигна во својата работа. Претставата, како режисерски така и актерски, беше комплетно високо уметничко доживување. „Внесувањето во репертоарот на Народниот театар на „Доходовно место“ пиеса длабока по идејност и богата со типови што макар и поставена на локална битова основа, не се мртви и застинати во едно бесповратно одминато време, а живи луѓе оцртани со многу правдивост и без сенка од идеализација и извештаченост, е навистина наполно оправдано...

Во целост пиесата е правилно разбрана од артистите. Се гледа дека режисерот Ќостаров се задржал повеќе токму на она што е најтешко да се разбере од артистите: духот на епо-

---

[32]) Коле Чашуле: „По повод овогодишната премиера на Градскиот театар во Битола“, „Нова Македонија“. 5.10.1947

хата и концепцијата на авторот. Ако има некој помали и поголеми отклонувања од поодделни интерпретации тоа се повеќе на актерски можности. Но, независно од тоа, режијата би требало да се задржи повеќе на индивидуализацијата на некој сценски образи, конкретно на образот на Полина жената на Жадов. Таа не е епизодичен тип во пиесата. Оној афинитет кој што го има меѓу неа и Жадов не е поставен само на емоционална врска. Тие се луѓе со морална запазеност, со чисти срца. Токму тоа во Полина требаше да биде повеќе потцртана и индивидуализирана во режијата... Појавата на **Тома Кировски** во улогата на Вишњевски пробудуе навистина радосни чувства. Неговата интерпретација треба да ја примиме како успешна не само поради тоа што тој учествува во посложена улога. Кај него го откривме ценетото качество за продлабочено разучување на улогата и на вистински упорити усилби за што поцелосно доближување до типот. И кога ќе се има предвид дека авторот го разоткрива карактеристичното во Вишњевски не толку преку деиствија, а повеќе преку лични изјави уште поубедителен е постигнатиот успех на Кировски...

Славка Животиќ настапува за прв пат на нашата сцена. Нејзината игра е соодветна на „типот" доследна еснафка и егоистка, во нејзината игра се осеќа сличност со мајки што ги играла порано...

Илија Џувалековски како Жадов изјавуе продлабочен стремеж за вживување во типот. Особено таму каде што тој се проштава со своите мисли за светлата иднина, неговите зборови дејствуваат навистина непосредно и убедливо... Му се префрла дека неговиот успех ќе беше поголем ако во кавгата со мајката на Полина не употребуваше пресилени афектации и артикулација на фразите...

Петре Прличко како Белогубов во своето прво излегување во сцената не успева да биде во рамките што му се определени во пиесата. Во почетокот кај Белогубов има многу стеснителност, за да ги има Прличко тие смели и испробани движења и реверанси. Понатаму — типот на испраксаниот Белогубов и доследен ученик на стариот волк корупционаш од кариера како што е Јусов, Прличко го дава преку преживеана износена од самиот него игра.

Во улогата на Јусов, **Тодор Николовски** пројавуе посилен стремеж за поразнообразна игра. Но и покрај тој стремеж Николовски е уште далеку од премногу богатиот и разнообразен Јусов од пиесата".

За улогата на Полина што ја игра **Добрила Иванова** критичарот истакнува дека и покрај оддалечувањето од толкуваниот лик, „таа дава жива и динамична игра", а за нејзината дублерка **Добрила Пуцкова** констатира дека „успева во некој моменти да се приближи до типот, но не треба да заборава дека на многу места таа го повишуе тонот сосем ненужно".

Тодорка Кондова како Јулија „е од редица претворби на артистка во кој што таа покажува дарба да се вживуе во разнообразни типови и да ги пронајдуе погодните надворешни средства".

Милена Година со своите „средства е оскудна за да го предаде карактерното во типот на Ана Павловна. Ако нејзиниот спокоен тон е соодветен за да го изрази студенилото кон својот маж Вишњевски, со тој тон таа не може да ги предаде оние моменти во кои што проблеснуе ужасот во семејната трагедија на Павловна".

Томе Видов, како Микин, не успеа да го долови пријателот на Жадов „кој не е само пијаница за да биде претставен преку цинизмот на обичен ракиџија".

„За што подоброто примање на претставата, многу делуе на публиката богатото сценско поставање и успешните декори изработени од художникот Т. Владимирски".[35])

Македонскиот народен театар имаше голем придонес за основањето на Театарот во Горна Џумаја (Благоевград). Тој постоеше една сезона (1947/48 година), те. сè додека во Бугарија уште беше жив духот на Димитров во однос на македонското прашање.

Театарот почна со работа во она време кога бугарската партија донесе резолуција на X пленум во 1946 година, во која, покрај другото, пишува: „БРП (к) смета за неопходно во периодот до присоединуењето на Пиринскиот крај кон НР Македонија, систематски да работи на културното зближуење на македонското население од тој крај со Народна Република Македонија, да се популаризираат меѓу нив работата и постигањата на Македонската Народна Република на македонски јазик и на македонска литература".[36])

Весниците во НР Бугарија, во Македонија и другите делови на Југославија, ја најавија радосната вест — **отворањето на Македонски театар во Пиринска Македонија.**

„Се поставуе задача да одговори на нараснатите големи културни нужди на македонскиот народ од Пиринскиот крај на Македонија. Тоа е една од крупните културни придобивки на македонскиот народ од Пиринскиот крај после 9 септември. Оваа година од сцената на тој Театар слободно ќе прозвучи македонскиот збор...

Најобичниот граѓанин од Пиринска Македонија знае со каква култура се стремеа фашистите да ги потиснат и убијат во него правите национални чувства. Големобугарските шовинисти, не му даваа на нашиот народ од овој крај театри, училишта ами ги организираа и активно потпомагаа михајловските банди да ликвидираат и убиваат сè што е чесно и прогресивно од македонското население. Денес во условите на новиот живот во отечественофронтовска Бугарија, Пиринскиот крај на Македонија може слободно да го развива својот национален јазик, својата култура — национална по форма и општочовечка по содржина. Со образувањето на македонски театар од страна на отечественофронтовската власт, таа дојде не да го претопуе со својата репертоарска политика македонското население, не да го прави бугарско ами да му помогне во изградбата на неговата национална, македонска култура...

Поставуат некој прашања: дали македонскиот јазик располага со нужните јазични литературни форми за да може да послужи како средство за создавање на македонска национална култура во Пиринскиот крај. Мислам дека тоа нема зашто да се докажуе затоа што тоа е одамна докажано со фактот што постои веќе македонска национална литература и дека таа литература расте со секој нов ден. Тоа се докажуе и од успешната работа на МНТ во Скопје".

Театарот, исто така, ќе настојува „избивање од главите на некој големобугари шовинистичка мисла оти можат да го сопрат новиот развиток на пиринскиот крај... Театарот треба стално да ја развива во срцето на секој Македонец од тој крај

---

[33]) „Дејноста на градскиот театар во Куманово", „Нова Македонија". 12.10.1947

[34]) „Скопскиот народен театар се здоби со ротациона сцена". „Единство". Скопје. 29.9.1947

[35]) Димитар Митрев: Претставата на „Доходовно место" на сцената на народниот театар". „Нова Македонија". 23.10.1947

[36]) Цитат од Резолуцијата на X пленум на БРП (к) 1946 година

силната љубов кон славјанството и кон сите демократски народи".37)

На 7 ноември 1947 година со премиерата на „Печалбари" од А. Панов свечено беше отворен Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја. Како гости, делегати од Македонија, на свеченоста учествуваа Илија Топалоски-директор на Радио Скопје, Димитар Митрев-писател, Коле Чашуле-писател, Благоја Аризанков – член на Земското веќе на ЕСНМ, и Тодор Николовски и Петре Прличко од МНТ.

Театарот свечено го отвори претседателот на Обласниот комитет на ОФ **Георги Мадалов** кој по тој повод, меѓу другото, кажа: „На денот на 30-годишнината од Октобарската социјалистичка револуција, нашиот град Горна Џумаја, заедно со целиот пирински крај на Македонија празнуе една голема културна победа, откривањето на Обласниот македонски народен театар, кој што никогаш порано не сме го имале и за кој што не можевме ни да мечтаеме.

Фактот, што Театарот ја започнуе својата дејност со пиесата „Печалбари" во која се одразуе битот на нашиот македонски народ и фактот што пиесата се игра на македонски јазик, јасно зборуе за карактерот на нашиот Областен театар и неговата важна улога во политичкиот, културен и национален развиток на Пиринскиот крај на Македонија...

Воопшто создавањето на НР Македонија во рамките на ФНРЈ е крупен факт во историјата на нашиот македонски народ. Ние Македонците имаме призната македонска единица во братското семејство на нова Титова Југославија, чии што успеси нè надахнуат и нас Македонците од Пиринскиот крај. НР Македонија и националната култура на македонскиот народ, кој што нагло се развива, дава пласок на политичкиот и културен живот во Пиринскиот крај на Македонија...

Ние добивме поткрепа во нашата иницијатива од владата на НРМ, со тоа што беа испратени дејатели од Скопскиот народен театар, кој што заедно со денешниот директор на театарот Петров, го отпочнав организирањето на нашиот обласен театар".

По одржаниот говор, тој ја прочита поздравната телеграма од претседателот на Македонската влада **Лазар Коли-**

37) Јордан Петров, директор на Горноџумајскиот театар: „Пред отворањето на театарската сезона во Горноџумајскиот македонски народен театар", 2.11.1947

Раѓање на Операта на МНТ 1947: „Кавалерија рустикана"

шевски: „Благодарам на поканата и жалам што неодложните задачи ме спречуваат да присуствувам на отварањето на МНТ во Горна Џумаја. Отварањето на Македонскиот народен театар е уште еден доказ за правилниот однос на отечественофронтовска власт кон Македонците од Пиринскиот крај, тоа е израз на желбата за подигање и изградување на националната македонска култура, за уште поголемо продлабочување на братските врски меѓу македонскиот народ од двата краја на Македонија и за зацврстување на братсвото меѓу народите на ФНРЈ и НР Бугарија.

По тој случај Ви испраќам поздрави и му пожелувам успешна и плодотворна работа на Македонскиот народен театар во Горна Џумаја. Претседател на Владата на НРМ Л. Колишевски".

Рада Тодорова ги поздрави присутните во името на Националниот комитет на ОФ: „Националниот комитет на Отечествениот Фронт гледа во откривањето на Обласниот македонски народен театар во Г. Џумаја голем политички и културен настан, кој што ќе им даде на Македонците од Пиринска Македонија да се запознаат и да ја продлабочат својата национална култура. Националниот комитет на ОФ ќе го даде сето свое содеиство за да можат во најскоро време Македонците од Пиринска Македонија да се осетат оти се дел од својата вистинска татковина новата Македонска Република која што се изградуе во семејството на ФНРЈ".

Потоа говореше Илија Топаловски, па Милев-секретар на артистите на Бугарија, и Савиќ од нашата амбасада во Софија.[38])

Директор на Театарот стана **Јордан Петров,** а уметнички директор **Илија Милчин.** На премиерата на „Печалбари" улогата на стрико Никола и Караман Атанас ја толкуваше **Тодор Николовски,** а во улогата на Јордан настапи **Петре Прличко.** Режисери на претставата беа **Илија Милчин и Крум Стојанов** кои во Горна Џумаја допатуваа во почетокот на септември 1947 година. Покрај нашите првенци П. Прличко и Т. Николовски, во „Печалбари" гостуваа и Софиските актери **Пенка Василева Никола Попов.**

Димитар Митрев во својата рецензија за првата премиера на тукушто создадениот Обастен Македонски народен театар напиша: „И покрај многу тешкотии што се сретнуат во организирањето на новиот театар, неговите раководци: директорот Јордан Петров и драматург – режисер Илија Милчин вложуат многу усилби за да му осигураат на театарот добар развиток... Првата претстава на сцената на новоотворениот театар, кога ќе се земе во предвид дека во неа учествуваат млади исполнители во поголем број љубители-сосем спокојно треба да се одбележи како успешна и од страна на режисерски, и од страна на артистични усилби. Постановчиците – Илија Милчин и Крум Стојанов успеале не само правдиво да ја постават пиесата, но и да ги усмерат правилно усилбите на исполнителите. Тие сосем успешно се справиле со низа мачнотии, кој што произлегуат од неопитноста на младите исполнители, за да изградат една претстава која што во голема мерка го покрива љубителското и го изнесуе на показ колективното во работата на младиот ансамбл... За забележење е дека уште од сега некој од исполнителите какви што се Провова во улогата на Костадиновата мајка и Брчков во улогата на Костадин, даваат игра која што им гарантира сигурен развиток... Артистката Вера Вучкова во улогата на Симка достигнуе многу моменти на правдиво толкуење на типот, што е за потцртуење, вложуе забележително старање, за да се доближи што повеќе до бараниот сценски образ.

За постигнатиот успех на премиерата драгоцен е принесот на артистите од НТ во Скопје Тодор Николовски и Петре Прличко кој што гостуеа во улогите на Стрико Никола и Караман, а вториот во улогата на Јордан. Упорните грижи од страна на младите артисти за совладуење на литературен македонски јазик и за давање верна акцентација на поделни зборови, исто така допринесе во многу за целосно успешно изведување на претставата, која што со одушевена радост беше поздравена од публиката".[39])

Рецензија за „Печалбари", од анонимен автор објавува и весникот **„Пиринско дело"** во која поголемиот дел е посветен на анализата на текстот. Така, за режисерите пишува: „Режијата на Илија Милчин и Крум Стојанов, и покрај објективните тешкотии што ги срееќаваа во организирањето на Театарот и во подготвувањето на пиесата, даде: правилно толкување на основната идеја на пиесата, објективно материјално оформување на постановката и релјефно реализирање на карактерите".

За актерските постигнувања во рецензијата се пишува опширно. Така: „Артистичкиот состав постигна на почетокот на својата дејност забележително стилско единство и ансамблова игра. И малите по текст улоги беа прикажани со сериозност и грижливост. Во таа смисла целиот артистички колектив заслужува пофалба за вложениот труд и за смислата да се покаже Театарот уште во првите свои чекори во најдобра можна форма...

Илија Брчков успеа реално да ни ги предаде карактерните црти на ликот на Костадин. Многу добри впечатоци остави сцената во која тој ја изразува љубовта спрема мајка си, спрема Симка, своето дете и родниот крај. Неговиот драматичен темперамент и чувство помогнале да го компензира во голема степен недостигот од сценско искуство, а тоа е сигурна гаранција за неговиот натамошен развиток како добар драмски актер.

Потчинетоста, плашливоста и топлата љубов на Симка наоѓа добар израз во личноста на **Вера Вучкова.** Особено таа го прикажа добро моментот во испраќањето на Костадин на печалба, како и копнежот на младата жена, која со години го очекува својот маж од туѓина. Таа добро ја предаде тешката драматична материја во последната слика, кога ја добива веста за Костадиновата смрт.

Еден од најдобро доживеаните ликови во драмата беше мајката на Костадин-Божана, во личноста на **Ева Правова.** Нејзината едноставна, непосредна и ретко искрена игра заситена со многу големо мајчинско чувство, дејствуваше вонредно потресно. Таа беше толку занесена во својата улога, што ја принуди публиката заедно со неа да ја доживее целата нејзина трагедија. Во Правова ние видовме талентиран толкувач на лик на драматична мајка".

Во рецензијата натаму се говори за успешните интерпретации на Елена Пенкова, Стојан В'лков, Ана Симеонова, Кирил Лазов, Крум Стојанов, Делчо Димов, Атанас Пасалов, Љубомир Миладинов и Васил Шекерџиски.[40])

„Создавањето на Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја не беше ни лесна ни едноставна работа. Тре-

---

[38]) „Откривањето на Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја", Нова Македонија", 9.11. 1947

[39]) Димитар Митрев: „По повод откривањето на МНТ во Горна Џумаја", „Нова Македонија", 13.11.1947

[40]) Иван Ивановски: Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја, „Македонска ревија", Скопје 1977, стр.60-68

баше да се почне практично со ништо. Требаше да се обезбедат најелементарните услови за работа: простории за репетиции, кадри, место каде што ќе се прави декорот, сценски мајстори и друго. Ги немаше дури ни најосновните потреби од костими, реквизити... Сè што беше на располагање беше: невидливиот ентусијазам на секој член на театарот во раководењето на најсложените задачи, огромната љубов на младите довчерашни аматери на Г. Џумаја да го совладаат македонскиот литертурен јазик во најкраток можен рок, да заиграат со полно срце, со голема егзалтација првпат слободно на својот роден мајчин македонски збор".[41])

Инаку, во претставата учествуваа: Јордан-Стојан В'лков, Рајна жена му-Ана Симеонова, Симка-Вера Вучкова, Стојче нивни син-Славчо Киров, Божана вдовица-Елена Пенкова и Ева Правова, Костадин-Илија Брчков, Коле-Васил Петров, Стрико Кољо-Вангел Рупов, Зафир-Крум Стојанов, Гоше-Денчо Димов, Фидан-Атанас Паскалиев, Стојан-Љубомир Миладинов, Божин-Васил Шекерџиски. Учествуваат и А. Благоева, Т. Зашева, М. Димитрова, Е. Марод, Г. Димитров, П. Николов и други. Режијата, како што веќе е речено, беше на Илија Милчин и Крум Стојанов, а сценографијата на ликовниот уметник Страшимир Мачев.

Со премиерта на „Вода од планина" од М. Ѓоковиќ и Р. Плаовиќ, а во режија на Петре Прличко. Градскиот театар во Куманово ја започна својата сезона на 1 ноември 1947 година.

На 1 октомри 1947 година започна со работа првата Државна театарска школа со 14 ученици избрани од 34 кандидати.

„Нашата прва театарска школа прими на себе да го реши најтешкиот проблем на театарското дело кај нас стварање и издигнувањето на нов млад кадар. Програмата на школата е така составена, што навистина учениците ќе добијат не само тесно практично-специјално изградуење, туку ќе им даде широки можности и поттик за општо културно и идејно политичко издигнуење...

Голема пречка во работата на школата е недостиг од преподавателски кадар, така што има предмети кои што уште не се застапени".[42])

Предлогот за основање на Државната театарска школа во Скопје беше на министерот за просвета **Киро Хаџи Василев.** Врз основа на тоа, Владата на НРМ донесе Уредба, заведена под бр. 7567 на 17 септември 1947 година. Според нејзините седум членови, Државната театарска школа беше самостојна установа под раководство на министерот за просвета, со задача да оспособува стручен кадар за актерска и режисерска работа во театрите и самодејните театарски групи. Беше предвидено школувањето во неа да трае две години, а на крајот на втората година да се полага завршен испит. Школата имаше своја самостојна пресметка на приходите и расходите што влегуваше во состав на пресметката на министерот за просвета. Поблиски одредби за учебниот план, за работа и организација на школата согласно Уредбата, министерот за просвета беше обврзан да донесе посебен Правилник.

Правилникот, што содржеше 21 член, го донел министерот за просвета **Димче Стојанов-Мире** под бр. 644 на 6 декември 1947 година. Според одредбите на овој Правилник, задачите на Театарската школа беа: „Да оспособуе кадри за актерска и режисерска работа во театрите и самодејните театарски групи; — да придонесуе за воспитуење на основата на реалистичен театар и актерска игра; — да покрај практично специјално изградуење овозможи и културно издигање. Со школата раководи директорот кого го назначуе министерот за просвета и пред него е директно одговорен. Помошник негов е секретарот кој раководи со целата административно-финансиска служба, го назначуе министерот, а одговорен е пред директорот на школата. Помошниот персонал го назначуе министерот за просвета по предлог на директорот. Преподавателскиот совет го сочинуваат сите преподаватели и тој се собира најмалку еднаш на три месеци. Седниците ги свикува директорот или преподавателот што тој го определува и на нив се води записник.

Советот изработуе предлози за распределба на часовите: изработува предлози, допуни или измени на наставната програма и на Правилникот на школата. Донесуе решенија за извршуење на дисциплинските прописи од Правилникот и Дисциплинските правила за учениците од средните училишта. Доколку се дојде до несогласуење при донесуење решенија се гласа тајно. При поделба на гласовите, решава гласот на директорот. Записникот го потпишуат сите а за исполнуење на одлуките се грижи директорот. Посебни мислења се внесуваат во записникот.

Од буџетот на школата се исплаќаат платите на директорот, секретарот и помошниот персонал; хонорарите на преподавателите; одржувањето на интернатската зграда; канцелариски издатоци, библиотека, драмски материјали, реквизити и друго. Наредба за исплата издава директорот. Наставата трае 2 години по наставниот план и програма одобрени од Министерот за просвета.

Слушателите на школата може да се редовни и вонредни. Редовните не можат да се помлади од 16 ниту постари од 28 години, да имаат најмалку четири класа гимназија. Исклучително надарени ученици со одобрување на директорот можат да се запишат и без горните квалификации".

Потоа, со Правилникот се одредува времетраењето на училиштето и се определува начинот за приемниот испит, траењето на учебната година, деновите и програмата на приемните испити. Беа предвидени контролни испити за крајот на првата година, така што оние ученици кои не ќе задоволат со успехот и за кои ќе се установеше дека немаат услови за развиток, престануваат да бидат редовни ученици. Проверката на знаењата се вршеше преку писмени или усни колоквиуми. Завршните испити, на крајот од втората година, се предвидуваше да траат од 1 до 15 јуни, а да се одвиваат низ општ и специјален дел. Во специјалниот дел требаше да се полага испит со ролја во цела пиеса или со фрагменти од пиеси или со монолог од рола и по една рецитација, расказ или басна. А во општиот дел се полагаше целиот предаден материјал од предметите што се изучуваа. Завршните испити по македонски јазик и општа литература беа писмени и усни, а сите други само усни. Испитната комисија за приемните, контролните и завршните испити ги определува директорот, а колоквиумите преподаватели.

По завршените испити, на крајот од втората година, на слушателите им се издава документ за завршено школување. Со него им се признаваше способност за работа во театар или во самодејна група. Инаку, без одобрение на директорот, слушателите немаа право на учество во никаква приредба надвор од школата.

На 1 септември за **прв директор на Операта** на МНТ беше назначен **Тодор Скаловски.** На 21 ноември 1947 година по втор пат во сезоната беше прикажана операта „Кавалерија

---

[41]) Иван Ивановски во „Македонска ревија", 1977, стр. 26

[42]) „Од работата на нашата прва театарска школа", „Нова Македонија", 20.11.1947

рустикана", но со гости. Така, ролата на Туриду ја пееше Коста Ивиќ од Белградската опера, а Алфио го пееше новопримениот солист Јован Стефановиќ-Курсула, кој дотогаш работеше во Белградската опера. Во улогата на Сантуца настапи Данка Фирфова. Всушност, оваа претстава на „Кавалерија рустикана", што беше изведена пред преполнет салон, беше деветта по премиерата.

Претходната претстава беше одржана на 12 ноември 1947 година, исто така, со учество на солисти од Белградската опера. Тогаш настапија како Сантуца — Јелена Томиќ, Алфио — Павле Холотков, Туриду — Коста Ивиќ, Лола — Милка Гушевска и како мајка Лучија-Ганка Атанасова. Во изведувањето на операта учествуваа и Скопскиот радио хор и симфонискиот радио оркестар под диригентство на Тодор Скаловски.

На 7 ноември 1947 година во салонот на тогашниот „Поштенски дом", КУД „Кочо Рацин" ја прикажа премиерата на советската пиеса **„Житата зреат"** од Јуриј Макров, а во режија на Петре Прличко. „Ако се зема предвид тоа, би можело да се каже дека играта на младите исполнители ги задоволи очекувањата на публиката, која што во голем број ја посети оваа претстава и највнимателно ја следеше играта. Во пиесата играше и Петре Прличко. Се истакнале со импресивна игра Живко Иванов во улогата на Давидко и Б. Стефановски во улогата на дедо Арсение".[43])

На 29 Ноември 1947 година драмата на МНТ премиерно ја изведе пиесата **„Руско прашање"** од К. Симонов, во режија на Димитар Ќостаров. Ликовите во пиесата ги толкуваа: Тодор Николовски, Тома Кировски, Д. Ќостаров, Ратко Гавриловиќ, Киро Ќортошев, Петре Прличко, Б. Црвенков, Тома Видов, Мери Бошкова и Тодорка Кондова.

Народниот театар во **Битола** ја прикажа премиерата на „Доктор" од Б. Нушиќ, а започна со работа на пиесата „Бегалка". Нејзината премиера се очекуваше кон крајот на јануари или почетокот на февруари 1948 година.

Рецензија за пиесата „Руско прашање" од К. Симонов не излезе, но **Јован Бошковски** во публикацијата „10 години Македонски театар" за оваа претстава напиша: „Петтата и последна премиера на Драмата во четвртата сезона, беше драмската агитка на Константин Симонов „Руско прашање". Со една наивна и површна литературна фактура, во духот на идеолошкиот судир што тогаш се водеше помеѓу САД и СССР оваа драма не се задржа подолго време на репертоарот. Треба по овој повод да се констатира дека поставувањето на советски драми, во овој период, беше воглавном стимулирано од општите стремежи на нашиот народ во тоа време кон Советскиот Сојуз. Овие драми, по логиката на своето време, беа играни на нашата сцена иако истите немаа доволно литерарна и драматуршка вредност".[44])

Во текот на 1947 година драмата на МНТ прикажа 133 претстави и тоа 99 со 36.612 посетители во Скопје и 34 претстави со 13.006 посетители во внатрешноста на Македонија во текот на турнејата.

„Негде во Москва" беше прикажана 30 пати со 11.936 посетители;

„Младоста на татковците" 8 пати со 3.002 посетители;
„Платон Кречет" 5 пати со 870 посетители;
„Чорбаџи Теодос" 24 пати со 9.607 посетители; и
„Сомнително лице" 3 пати со 1.266 посетители.

На турнејата низ Македонија театарот прикажа 3 претстави и тоа:

„Негде во Москва" 12 пати со 4.444 посетители;
„Чорбаџи Теодос" 12 пати со 4.712 посетители; и
„На секој мадрец..." 11 пати со 3.850 посетители, или вкупно: 133 претстави со 49.218 посетители.

Во овој, тнр. административен, период на управување со театарот, сите важни прашања какви што беа во врска со систематизацијата, назначувањето на кадрите, распределба на доходот и друго, беа решавани со сојузни, републички и други прописи што ги носеа органите на локалните политички заедници.

Првата Уредба за Македонскиот народен театар беше донесена врз основа на член 79 став 2 од Уставот на Народна Република Македонија, а по предлог на министерот за просвета.

Уредбата, што ја донесе владата на НРМ, имаше 7 члена. Во првиот член се говори дека МНТ е создаден во НОБ во 1944 година и дека „стои под општо раководство и наздор на Министерот за просвета". Во вториот член се вели дека МНТ се состои од драма и опера, а во член три дека на чело на театарот стојат управник и двајца директори (за драмата и операта), што ги „назначуе Министерот за просвета во согласност со Претседателот на Владата на НРМ". Оперативниот и техничкиот раководител, како и раководителот на книговодството на театарот, ги назначуваше министерот за просвета по предлог на управникот на театарот. Другиот персонал го назначува управникот, а за уметничкиот мораше да се добие согласност од министерот за просвета. Членот четири говори за финансиското работење што беше на сопствена пресметка на приходи и расходи, а кои влегуваа во општата пресметка на приходи и расходи на Министерството за просвета. Наредбодател на пресметката беше управникот на театарот. Во шестиот член се задолжува министерот за просвета да донесе поблиски прописи за организацијата и работењето.

Уредбата носи бр. 10599, а беше донесена на 12 ноември 1947 година. Таа е потпишана од претседателот на Владата на НРМ Л. Колишевски и Министерот за просвета Киро Х. Василев, а објавена во „Службен весник на НРМ".

Наградувањето на уметничкиот персонал во сценско-уметничката дејност се развиваше во духот на постојните прописи и ја следеше судбината на целиот систем на наградување во дадената етапа на нашиот општествен развиток.

Првата **„Уредба за принадлежностите на уметничкиот персонал во државна служба"** е донесена врз основа на чл. 14 и 54 од Законот за државните службеници, а во врска со Решението на Президиумот на Народното собрание на НРМ под бр. 705 од 10 септември 1946 година и врз основа на член 9 од Основната уредба за принадлежностите на уметничкиот персонал во државна служба, донесена од Владата на ФНРЈ. Владата на НРМ, по предлог од министерот за просвета, донесе Уредба со 11 члена. Така, првиот член говори за „основни плати" што се распоредени во 9 групи, а секоја од нив уште во седум подгрупи.

---

[43]) Г. И.: „Житата зреат", „Нова Македонија", 14.12.1947

[44]) „10 години МНТ" (1945-1955)

подгрупи	1	2	3	4	5	6	7
групи							
I	7000	7500	8000	8500	9000	–	–
II	6000	6500	7000	7500	8000	–	–
III	5000	5500	6000	6500	7000	–	–
IV	4500	4800	5100	5400	5700	6000	–
V	4000	4300	4600	4900	5200	5500	–
VI	3800	4100	4400	4700	5000	5300	–
VII	3500	3700	3900	4100	4300	4500	4700
VIII	3200	3400	3600	3800	4000	4200	4400
IX	3000	3200	3400	3600	3800	4000	4200

Распоредот на звањата во платни разреди ја врши комисијата именувана од министерот за просвета. Комисијата може да врши и распоред во I и II платен разред. Решението за распоред на звањата во платни разреди го потврдуваше Претседателот на Владата.

Старешината го издаваше решението во кое го назначува платниот разред и висината на платата. При првичното назначување се даваше нејниска плата. Службениците од I, II и III разред добиваа зголемување секоја шеста година, а тие на IV, V и VI, секоја петта, додека оние од VII, VIII и IX секоја четврта. На пробна работа платата се намалуваше со 10%, а таа не може да биде подолга од 4 месеци.

Во член петти се говори и за уметничкиот додаток. Тој изнесуваше на распоредените лица во I и II разред до 6.000; на распоредените во III и IV разред до 4.000, на распоредените V и VI разред до 3.000, на распоредените во VII разред до 2.000 динари, а на уметниците распоредени во VIII и IX платен разред до 1.000 динари. Во членот шест се говори дека комисијата од членот два ја одредува висината на уметничкиот додаток, по предлог на надлежниот старешина.

Покрај основната плата и уметничкиот додаток, постоеја премиски додаток, извонредна награда и додаток на деца, под услови од Уредбата за државни службеници. Принадлежностите од оваа Уредба се исплатуваа од 1 октомври 1947 година. Министерот за просвета, во согласност со Претседателот на Владата на НРМ, беше овластен да издава потребни напатствија за спроведување на оваа Уредба. Уредбата беше заведена под бр. 11730 на 12 ноември 1947 година. Неа ја имаа потпишано претседателот на Владата на НРМ Л. Колишевски и министерот за просвета Киро Х. Василев.[45])

Министерството за просвета на НР Македонија во 1947 година додели повеќе парични награди за постигањата во уметничката дејност како признание за „покажаниот успех" и како „поттик за нови и сè повисоки културно-уметнички постигнувања".

Наградени се:

Димитар Митрев (15.000 динари) за литературно-критичка дејност;

Јован Бошковски (10.000 динари) за објавувањето на првата збирка македонски раскази „Растрел";

Лазар Личеноски (20.000 динари) за портретот „Галичанка" и мозаикот „Младост";

Никола Мартиноски (15.000 динари) за сликата „Портрет на ударникот";

Љубо Белогаски (15.000 динари) за акварелни цртежи;

Петре Богданов (20.000 динари) за масовна песна „Овде је младост Југославије";

Живко Фирфов (10.000 динари) за работа на народната музика;

Илија Милчин и Крум Стојанов (30.000 динари) за режисерска и артистичка дејност во Македонскиот театар во Горна Џиумаја;

Светлана Малахова (20.000 динари) за уметничкото раководство на Куклениот театар;

Петре Прличко (15.000 динари) за улогата на Белогубов во „Доходно место" од Островски;

Тодорка Кондова (15.000 динари) за улогата на Јулија во „Доходно место";

Василие Поповиќ и Тома Владимирски (30.000 динари) за сценографска дејност;

Тодор Николовски (10.000) за улогата на Јусув во „Доходно место";

Илија Џувалековски, Марија Бошкова и Тома Киров (по 7.000 динари) за покажан успех во актерската дејност;

Синдикалната подружница на Државната опера (40.000 динари) за подготвувањето и изведбата на новата оперска претстава „Кавалерија рустикана" од Маскањи;

Коле Чашуле (10.000 динари) за сценарио и монтажа на документарниот филм „На избор за нови победи";

Аспарух Х. Николов и Лазар Балабанов (20.000 динари) за вложените напори во подготвувањето на октомвриските фестивали на народни песни и игри во Битола и Штип.

[45]) „Службен весник на НРМ", бр. 32 од 12.11.1947

„Болва во уво" — 300 пати

Реч на **Иван Ивановски** на 20.3.1988 по повод одржувањето на 300-та претстава на „Болва во уво" во Драмскиот театар во Скопје:

„Еве нè собрани на уште едно убаво театарско празнување, на еден значаен театарски настан, на еден редок театарски чин: 300-та изведба на комедијата **„Болва во уво"** од ненадминатиот мајстор на водвиљот-францускиот писател **Жорж Фејдо,** во режија на **Димитрие Османли,** а во продукција на скопскиот **Драмски театар.** Поводи за вакви или слични свечени мигови имало повеќе барем во практиката на дејноста на Драмскиот театар, а јас би потсетил само на неколку помаркантни јубилејни претстави одржани во театарот во населбата „Карпош": „Бегалка" и „Свадба" од Васил Иљоски, „Диво месо" од Горан Стефановски и „Рибарски караници" од Голдони, кон кои во наредните денови ќе им се приклучат и два други проекта на овој театарски колектив — „Солунски патрдии" од Миле Поповски и „Косанчиќев венец" од Слободан Селениќ. Постојат и низа други знаменити сценски реализации — да ги спомнам покрај другите: легендарното Нушиќево „Сомнително лице", „Чорбаџи Теодос" од Васил Иљоски, кои сè уште се на репертоарот на Македонскиот народен театар, што значи се играат значително подолго време отколку спомнатиот водвиљски текст на Фејдо, но со подолги прекини и паузи на прикажување, со повеќе обнови и слично. Меѓутоа, во аналите на театарот во Македонија ќе остане забележан податокот дека Фејдовата „Болва во уво" на Драмскиот театар е прва и досега единствена претстава која во еден континуитет, полни 14 години на ред го полни салонот на овој театар, доживувајќи 300 изданија. Во Југославија, Фејдовиот водвиљ „Болва во уво" повеќепати е прикажан само во Белград (Југословенско драмско позориште).

И како што е вообичаено пред едно вакво славје треба да се каже нешто за него, макар и во еден најлапидарен облик, макар и во еден пригоден тон...

Но, овојпат да ја оставиме пригодноста и да ги отвориме срцата за најдоброто човеково чувство-одушевувањето, да ѝ се препуштиме на смеата, која затоа што не може да постои без аудиториум, му е толку многу неопходна на овој наш вознемирен и сериозен свет. А не треба да се изуми од предвид фактот дека сериозноста е присутна и во комиката. Без зрно на сериозност нема ведра уметност — има само изигрување, празно и најповршно подбивање, размавтување...

Две нешта посебно ми се наметнуваат кога треба да се навратам на овој денешен јубилеј: 300-та претстава на „Болва во уво":

— прво, дека претставите се како и луѓето — се раѓаат, живеат и умираат. Колкав ќе биде нивниот век најмногу и скоро исклучиво зависи од одзивот на публиката, од тоа како и колку таа ќе ги прифати сценските проекти, кои постојат единствено за гледачите. Зашто ниедна уметничка креација не е толку зависна од гледачкиот аудиториум како театарската уметност; и

— второ, дека вистинска смеа е добар пријател на човекот; одбивајќи ја неа (смеата) не ретко од нашите театри за сметка на таканаречениот модерен, интелектуален театар, како да губиме нешто од себе си. Овде им паѓа на ум размислувањето дека можеби најголем од сите парадокси на развојот на модерната драма е што не беше во состојба да создаде голема комедија. Парадоксите, предрасудите, заблудите не завршуваат со ова. И затоа, се чини, е многу погрешно да се мисли дека комедијата е нешто второстепено. Нешто помалку сериозно и значајно. Се заборава колку комедиографскиот

„Болва во уво" (К. Ангеловски, Георгиевска, Спасовски)

текст е дефицитарен и каприциозен жанр, за чие целосно развивање се потребни повеќе услови, а најзначајниот услов е секако комедијата да стане масовна.

Инаку, да потсетам дека 24 март 1974 е денот, односно годината на изведувањето на премиерата на „Болва во уво" во Драмскиот театар. Од тој датум па сè до денес — а тоа значи дека спомнатиот Фејдов текст на сцената на скопскиот Драмски театар наскоро ќе зачекори во својата 15 година од своето раѓање — овој Фејдов водвиљ нè исполнува со ведрини и убавини. А за актерот нема поголема среќа и задоволство кога наоѓа потпора кај публиката. Тоа ќе рече дека театарот е миг на нашиот живот кога вистината е во рацете на актерите.

Не би сакал ова мое кратко искажување за 300-та изведба на „Болва во уво" да биде сфатено како еден вид ода за основниот и најзначајниот носител на дејноста на театарската уметност — артистот. Тоа е невозможно од едноставна причина бидејќи театарската претстава е колективен чин и бидејќи колективната природа на театарот е неговата суштина. Имам потреба, колку што дозволува моментот, да искажам мислење дека класичната комедија дозволува широка гама на една сценска реализација, што режисерот Димитрие Османли тоа на убав начин го користи, уверувајќи нè којзнае по којпат дека комедијата е пред сè и над сè ритам, а потоа сè друго, дека комиката мора да дејствува во своите најприродни граници, ако сака да биде изворна, свежа, неповторлива. (Можеби и во ова се крие тајната што постановките кои Османли ги реализирал спаѓаат меѓу најгледаните во македонскиот театарски простор). Постигнато е, значи, она што го бара комедијата-втопување на индивидуата во целината, а со нејзиното подредување на заплетот се успева да се зачува основната природа на комедиографскиот текст. И само уште збор-два за особеностите на режисерскиот ракопис на Димитрие Османли во „Болва во уво", а имено дека тој ги пронаоѓа оние решенија што најсигурно нè одведуваат во силно обоениот свет на водвиљот. Од друга страна, хуморот во неговата режија е секогаш игра, но и откритие, пронаоѓајќи ги на тој начин вистинските комични јазли. Со овие и многу други својства како да добива свое целосно оправдување толку многу распространетото мислење дека театарот е дејствие, движење, дека сè она што може да се раскаже ѝ припаѓа на книгата.

Но, би бил сосема погрешен впечатокот дека режијата е семожна и семоќна. Таа ќе биде успешна единствено тогаш доколку има добар и верен соработник во актерскиот ансамбл. Само со одличен изведувачки состав, само со квалитетна поделба на улогите може да се создаде вредна претстава. Изведувачкиот состав е оној што ја одредува линијата на успехот, односно на неуспехот на претставата.

А „Болва во уво", пиеса која, како што ќе забележи еден друг познат француски комедиограф — Лабиш, прилега на животно со илјада нозе кои мораат да бидат постојано во движење, зашто во спротивно следува прозевање, па и исвиркување од страна на публиката, беше и останува блескава парада на повеќемина истакнати, зрели, целосно заокружени актерски индивидуалности од најразлични генерации. Тој спој на искуството и млдоста го обезбедуваат артистите што настапувале или што сè уште ја покажуваат нештедливо својата раскошна комичарска дарба: Ацо Јовановски и Благоја Чоревски, Јон Исаја и Мите Грозданов, Мајда Тушар и Лилјана Георгиева, Лијана Велјанова и Сабина Ајрула, Димче Мешковски и Стево Спасовски, Гоце Тодоровски и Коле Ангеловски, Симе Илиев и Славчо Тасевски, Славица Николова и Видосава Грубач, Ненад Стојановски и Анастас Тановски... Поголемиот број од нив ќе ги видиме вечерва за да се увериме во непресушните врутоци на актерското творештво и за тоа дека театарот не може да опстане без вистински творечки заложби, активности.

Не знам колкав е бројот на гледачите на „Болва во уво" (ова да им го препуштиме на статистичарите). Знам дека кругот на нови посетители постојано ќе расте и во името на тој нсв живот на овој бесмртен Фејдов водвиљ нека ми биде дозволено од Ваше и мое име, почитувани гледачи, да ги поздравам сите творци на оваа јубилејна претстава, почнувајќи од режисерот Димитрие Османли, од сценографот и костимографот — Велизар Србљеновиќ и Рада Петрова-Малкиќ, од кореографот и музичкиот соработник — Салександар Стојановиќ и Михаил Бошковски, од артистите чии имиња веќе ги спомнав, па сè до оние таканаречени невидливи, анонимни работници за кои малку се знае, зборува и пишува, осветлителите, декоратерите, инспициентите, гардеробите, техничарите (да ги спомнам само нив), зашто и тие имаат оставено по едно мало каменче во големиот заеднички мозаик што ги наречуваме сценски проект.

Светлото на празнувањето е запалено. Нека биде тоа најава за почеток на свеченостите на духот.

Среќно и долговечно.

Благодарам за вниманието".

Успех рамен на триумф

За извонредниот успех на „Болва во уво", при јубилејната изведба, говореше и АЛЕКСАНДАР АЛЕКСИЕВ. Речта на Алексиев:

Пред околу пет години од истото ова место, на истата оваа сцена, пред исто така преполниот саллон на Драмскиот театар од Скопје кога ја одбележуваме 250-та изведба на комедијата „Болва во уво" од Жорж Фејдо во режија на Димитрие Османли, ни малку случајно наспомнав дека **тогаш** скоро десетгодишната непрекината комуникација на оваа комедија со над сто илјади гледачи претставува редок културен настан, барем во аналите на нашата театарска уметност.

А што да констатирам вечерва кога присуствуваме на 300-та изведба на истото ова дело кое во меѓувреме привлече вкупно 137.000 гледачи и рамно 14 години се наоѓа на репертоарот на овој Театар бидејќи премиерата на оваа комедија беше одржана на 24 март 1974 година? И дали, соочени со овој радостен податок, воопшто треба односно може да ја предвидуваме понатамошната судбина на оваа симпатична и развиорена комедија која, впрочем, како и секое сценско дело опстојува пред сè благодарение на безрезервната поддршка на генерации и генерации гледачи.

Иако и самиот воодушевен од долговечноста на оваа изведба, која со својата популарност веќе ги засени досега најпопуларните драмски дела кај нас, како што се **„Бегалка"**, **„Чорбаџи Теодос"** и **„Свадба"** од Васил Иљоски, иако опфа-

тен од ова пријатно јубилејно расположение, јас се чувствувам обврзан да потсетам дека во текот на изминатите 14 години Драмскиот театар изведе поголем број издржани драмски дела од домашни и странски автори. Некои од нив оставија неодминлив белег во развитокот на нашата современа драма и театар.

Меѓутоа, единствено Фејдо, еден од најголемите француски комедиографи по Молиер, кој живееше и создаваше на преодот меѓу минатиот и овој век, очигледно не го положи оружјето, не се повлече пред нив, туку живеејќи паралелно со нив, всушност ги надживеа, постојано привлекувајќи сè нови и нови гледачи.

Тогаш, само по себе, се поставува прашањето како да си го објасниме овој феномен, во што е тајната на овој невообичаен успех кој е рамен на триумф?

По мое мислење одгатката за долговечноста на комедијата „Болва во уво" се наоѓа во среќното совпаѓање и меѓусебно надополнување на неколку релевантни чинители.

Првиот и оној што е фундаментален во конкретниот случај е самиот **Жорж Фејдо,** овој ненадминат мајстор на комедијата и водвиљот кој успеа да ги надрасне и надгради нивните традиционални рамки, најавувајќи ја комедијата на апсурдот, бидејќи во неговите дела речиси по правило бесмислата се трансофмира во препознатлива смисла во одреден став па дури и во филозофија ако сакате.

Вториот решавачки фактор за успехот на оваа комедија е изразениот афинитет на режисерот **Димитрие Османли** кон комедијата и водвиљот, неговиот специфичен творечки сензибилитет и темперамент бидејќи тој непогрешливо знае да ги почувствува, обои и потсили односно сценски да ги артикулира клучните фарсични елементи врз кои почива внатрешната арматура на оваа комедија, да го наметне и додржи оној толку неопходен ритам и динамика без чие перманентно пуслирање би се олабавиле и замрсиле сите јазли и нишки на оваа и без тоа суптилно замрсена комедија. Секако, не е без одредено значење и неговото долгогодишно искуство, да не речам еден вид усмереноѕт и специјализираност кога се во прашање комедијата, водвиљот и бурлеската. Впрочем, Димитрие Османли е режисер на комедијата „Свадба" од Васил Иљоски која уште во 1978 година ја доживеа својата 200-та изведба, исто така на сцената на Драмскиот театар. Тој е автор и на првата наша филмска комерија „Мирно лето" и на многу други слични дела иако неговиот творечки опус не се сведува нити исцрпува само сонив.

Пресуден чинител за успехот на оваа комедија е и **актерот,** односно актерскиот ансамбл кој до таа мера се има соживеано со ова дело, така што малку е ако речам дека оваа комедија прерасна во дел од творечкото битие на секој поединец кој учествувал или во моментот учествува во нејзината изведба, иако самодисциплината и колективната игра е најважниот предуслов таа да го постигне нужниот ефект.

И накрај не треба да се превиди и осмислената **репертоарска политика** на овој Театар кој не ја игнорира комуникацијата со најширокиот аудиториум од гледачи, пројавувајќи слух и респект кон нивните потреби, кон нивните барања. Затоа и гледачите штедро му се оддолжуваат на овој Театар. Затоа впрочем и присуствуваме на 300-та изведба на комедијата „Болва во уво" од Жорж Фејдо, како своевиден рекорд и исклучително значаен културен настан во нашиот театарски живот.

Пожелувајќи му нови и уште поголеми успеси на колективот на Драмскиот театар, јас сум повеќе од уверен дека тој и во иднина ќе продолжи да ги негува и стимулира комедијата, водвиљот и бурлеската кои сосема неоправдано се потурнати и запоставени во нашиот театарски живот, а со нив не може посебно да се пофали и современата наша драмска литература доколку, се разбира, не ги земеме предвид одделните, но сепак ретки дела.

А што се однесува до Фејдо и неговата „Болва во уво", да се надеваме дека наскоро ќе се соочиме и со 400-та нејзина изведба.

„Луди за љубов" — дипломска претстава во МНТ

Душан РЊАК

Даниел Тавчиоски, студент на IV година по режија на Академијата за драмска уметност во Нови Сад, во класата на Боро Драшковиќ, со голем успех дипломираше со претставата **„Луди за љубов"** од Сем Шепард, во изведба на актерите од Македонскиот народен театар, на 10 март 1988 година.

Одличната оцена **ја потврдија гледачите** со својот долготраен апалуз и овациите на крајот од претставата како и поединечната режисерска анализа на професорите Боро Драшковиќ и Душан Рњак и асистентот Харис Пашовиќ. Во моментот кога Даниел Тавчиоски остана сам на сцената, гледалиштето беше преполно со луѓе, бидејќи на крајот можеа да влезат и оние кои не успеале да купат билет за премиерата, а сакале да ја чујат режисерската одбрана на концепцијата на претставата. Сето ова го забележа и скопската телевизија, а меѓу гледачите имаше и угледни театарски критичари, професори од скопскиот Факултет за драмски уметности, културни работници и студенти од истата класа.

Даниел Тавчиоски, по Владо Цветановски, е втор режисер од Македонија кој завршува режија во класата на Боро Драшковиќ и на нашата Академија. Ова е добар прилог за поврзување на нашите култури и заедништвото.

Самата претстава, совршено поврзана од почетокот до крајот, извонредно течеше. Даниел умеел да одбере прекрасна екипа на млади македонски актери во кои нашол одлични соработници и толкувачи на неговите режисерски идеи.

Едно големо црвено срце, фатено во бел круг, под кого светеше реклама со натпис „стоп" (сценографија Стефан Ќостаров), се палеше и гаснеше со природен ритам на отчукување на срце. Низ прозорецот, како во фасбиндеровите филмови, влегуваше ту зелена ту црвена светлина. Атмосферата беше чудесна, некако надразнувачка и поттикнувачка за секој вид страсти. Во „румсет" на декорот еден кревет, маса и столови, а во „оф" се развива жестока игра на митски страсти, љубов, загубеност, среќа и безнадежност.

Александар Чамински (како Еди) создаде лик што не се заборава, момче со американски имиџ, фатено во мрежата на човечките страсти и судбини, кое се обидува да биде свесно, но не е во состојба да стаса до скриените митски длабини на човековата психа и не може да ги размрси сите нитки на сопствената судбина. Колку и да се неговата моќ и волја силни, сето ова се разбива од брановите на тајните и на сопствениот идентитет. Чамински е голем актерски талент, тој — едноставно — игра на сцената, како голем бескомпромисен борец во арена, кој го исцрпува и последниот атом на енергија за да извојува победа. Се добиваше впечаток дека во жестоките борби ќе му испукаат набрекнатите вратни жили од вжештеност, од скоковите, паѓањата, борењето и гушкањето ту со Меј (Мими Таневска) ту со Мартин (Симеон Дамески). Тој, исто така, умееше да ги искористи и неколкуте реквизити (кревет, столови, маса, ласо, пушка, шишиња и чаши) за да развие богат мизансцен на сите нивоа (веритикално, хоризонтално, на креветот, под него, на подот, на масата, над столовите, зад вратата, покрај прозорецот, вон сцената, на просцениумот).

Мими Таневска, пак, играјќи ја суптилно и женствено и со страст и страв зафатената Меј, на соодветен начин реагираше спрема Едиевата бујност. Таа, исто така, имаше извонредни лирски пасажи, особено во сцените без текст, во кои со движење, со сценско дејствие и тишина повеќе се дознаваше од било каков текст. Сцените се убаво разработени монолози, во кои зборот и емоцијата, на места изговорени со брехтовска зачуденост, дава длабока изразеност. Со нејзината игра, за нијанса посмирена, носејќи во себе нешто налик на симпатична женска тага и беспомошност, стануваше сè поблиска и почовечна.

Симеон Дамески (го играше сосем збунетиот Мартин) својата игра ја базира врз гестот на апсурдот, користејќи ја контрастаната линија во однос на Еди. Одигрувјќи го извонредно спротивниот лик на Еди, придонесе уште подобро да се истакнат Еди и Меј, како и целокупниот ритам на претставата. Дамески особено мајсторски играше со своето лице, очите, усните, насмевката што е особено значајно за камерната сцена. Во неговата игра имаше благ хумор на апсурдот, префинета комика на контрастот, замена и забуна, што придонесе за вкупниот квалитет на претставата.

Ликот на старецот го играше **Емил Рубен** сосем тивко, речиси како нестварно суштество, како некоја метафизичка сила, која ја поврзува и оформува целата приказна и која на крајот, со сета силина, како во Ибзеновите драми, ќе се урне врз главните ликови.

На крајот, навистина сè се распаѓа: Старецот влетува во собата не низ врата туку низ ѕид, како незадржлива сила, како метафора на минатото, кое ги оптоварува животот и сегашноста, разорено делувајќи на него. Кулисите летнуваат секоја на своја страна, додека во темницата останува да чука големото неонско црвено срце, покажувајќи дека животот продолжува.

Даниел Тавчиоски докажа дека ги научил и совладал елементите на режисерската уметност, го покажа својот богат режисерски талент и драгоцената смисла за целина и мерка. И овој пат се потврдија успешноста и квалитетот на работата а и на наставата на Академијата во Нови Сад.

Превод од српскохрватски: Ј.И.

Појавата на балетската уметност во Македонија

Снежана ФИЛИПОВСКА

Играчката традиција кај нашиот народ со векови љубоморно е чувана и пренесувана од колено на колено. Оваа играчка традиција со победата на Социјалистичката револуција во новите услови на социјалистичкиот развиток станува традиција на слободно творење на широките народни маси, но едновремено станува и потреба и почеток на еден квалитативен скок — за појавата на балетската уметност кај нас.

Балетската уметност како сценска уметност кај нас пред Втората светска војна не постоела заради што вниманието ни го свртува прашањето како се појавува таа во услови на социјалистичко општество и, второ, како вродената играорност и музикалност кај нашиот народ се трансформира во строгата класика, правејќи ја достапна и прифатлива за гледачите, широките народни маси.

За да одговориме на овие прашања, треба да ги проследиме условите за формирањето на Македонскиот народен театар во 1945 година...

Периодот на војната 1941-1945 година е време на борба против фашизмот, но и борба за добивање на национална слобода и период на создавање на својот македонски театар. За разлика од другите истории на театрите, историјата на Македонскиот народен театар е сврзана со НОБ. Тоа е историја на создавање на театар во услови на сурова борба против непријателот кадешто македонскиот збор, песна, игра им даваше

поттик на борците да се издржи до крај. Во партизанските одреди посветувано е големо внимание на културно-уметничката активност, затоа што народот — покрај слободата што ја очекуваше — сакаше да ја почувствува и новата култура што се раѓаше — својата македонска култура. Првите носители на новата култура се борците-артисти одредени за културно-просветната работа во партизанските единици. Тие на своите другари и на населението на изгорените села во слободните часови на одмор им приредуваа приредби составени од скечеви, рацитации, песни и игри.

Во деновите кога борбата на македонскиот народ прераснува во општонародно востание, во јули 1944 година Владо Малески-Тале ја формира **културно-просветната трупа „Кочо Рацин“.** Значењето на групата, која при формирањето брои само 11 борци, е голема кога се знае фактот дека по ослободувањето од неа изникнува МНТ. Трупата постојано се проширува со нови артисти, музичари, а лазарополците кои надалеку се познати со својата играорност се приклучуваат кон „Кочо Рацин“ во селото Лешани и ја сочинуваат нејзината играорна група. Така, во својот состав трупата „Кочо Рацин“ има и музичари со оркестар и играорна група...

Играорната група зазема активно учество во репертоарот, а по ослободувањето од неа се формира професионалниот ансамбл на народни песни и ора „Танец“. Времето до крајот на 1944 година е бурно, се чувствува мирисот на слободата, а во секој ослободен град приредбите ја дополнуваат радоста за толку очекуваната слобода. Новиот МНТ беше роден во виорот на Револуцијата. Од најспособните членови на трупата „Кочо Рацин“ се оформи МНТ.

Антифашистичкото собрание на народното ослободување на Македонија (АСНОМ), по линија на државната власт, го формира првиот Македонски народен театар на 31 јануари 1945 година.

Со добивањето на национална рамноправност и слобода, долгиот историски процес на создавањето на национална култура најде свое продолжување и во општествената институција театар.

Театарот почна професионално да делува со првата своја премиера на 3 април 1945 година — „Платон Кречет“ од украинскиот писател Александар Корнејчук, во превод на Блаже Конески и режија на Димитар Ќостаров. Во статијата на И. Милчин „Од приредбите во НОБ до првата премиера во МНТ“ читаме: „На 3 април 1945 година се случи празникот на македонскиот театар, премиерата на „Платон Кречет“. Во свечената тишина прозвучи првата реплика на артистката Вера Вучкова: „Колку е блиску сонцето“. Македонскиот јазик ја доби битката и на театарската сцена. Празнично расположение преминуваше од двете страни на рампата“.

Македонскиот народ стана свесен за својата судбина, загосподари со својата иднина. Општествената преродба и огромното дело направено на политичко-економски план создадоа услови да се спроведе и делото на културната преродба. Културната активност на најшироките народни маси во слободна Македонија ги оживеа богатите и здрави национално-културни традиции и стана основа за ново творештво на едно повисоко ниво во духот на идеалите на новата културна револуција. За првпат во историјата, македонскиот театар го доби своето достојно место во општеството. Народната власт ги презеде сите потребни мерки, покрај драмата, во рамките на МНТ да постои и опера и балет.

Музичко-сценската активност по ослободувањето доведе до формирање на Операта 1948 година во рамките на МНТ, а тоа од своја страна придонесе и за појавата на Балетот 1949 година. Со тоа МНТ ја доби својата физиономија (драма, опера, балет) и стана силно културно оружје во борбата против вековната заостанатост. Зголемените духовни интереси во новото социјалистичко општество доведоа до создавање на театарска уметност од разни жанрови. Во таа смисла дојде до појава и на балетската уметност како нов вид на театарско-сценска уметност кај нас. Ако дојде до појавата на балетската уметност кај нас? Големата музичка активност доведе до тоа, само единаесет дена по ослободувањето на Скопје, на 24.11.1944 година да се стават темелите на првиот државен оркестар во нашата Република. Во првите денови на 1945 година се формира и првиот полупрофесионален хор при Радио Скопје, а во 1946 година се формираат и првите музичко-камерни тела. Најголемата задача што Друштвото на музичарите на Македонија си ја постави пред себе беше задачата за првомајското натпреварување да спреми и изведе прва опера во Скопје. Светлиот датум е 9 мај 1947 година кога се ставија темелите на македонската опера. Беше изведена операта **„Кавалерија рустикана“** на музика од Пјетро Маскањи. Хорот и оркестарот беше на Радио Скопје, бидејќи при МНТ постоеше само драма. Режијата му беше доверена на режисерот на белградската опера Бранко Поморишац, додека диригентството и подготовките на хорот им беа доверени на Тодор Скаловски и Петре Богданов-Кочко. На свој мајчин јазик по неполни три години на слободен живот, без некаква традиција, се изведе така сложено музичко сценско дело каква е операта. Успехот што Друштвото на музичарите го постигна даваше гаранција дека хорот и оркестарот на Радио Скопје се основа на нашата идна опера. Народната власт веднаш презема мерки за формирање на Опера при МНТ. Од новата буџетска година (1 јануари 1948 година) почна да суштествува Државната македонска опера. Беа ангажирани 60 постојани хористи, солисти, а беа преземени и мерки за создавање на постојан оперски оркестар, наместо Симфонискиот оркестар на Радио Скопје. Така почна со работа Операта при МНТ — без свој оркестар и без соодветно школуван раководно-уметнички кадар, со хор составен од група на луѓе од разни професии, не специјално школувани, но ентузијасти со добри гласови. Сите овие недостатоци лесно ги пребродуваа водени од работниот елан и желба и на културното поле да се покажат вредностите на народните таленти кои, влечени од силната љубов кон музиката, ја создадоа Операта на МНТ.

Судбината за појавата на **балетската уметност** кај нас беше сврзана со оперите кои за целосно свое изведување имаа потреба од балетски состав. На репертоарот на Операта во сезоната 1948-1949 се предвидуваа опери како **„Травијата“** од Верди, **„Грабнување од сарајот“** од Моцарт, **„Продадена невеста“** од Сметана и **„Орфеј“** од Глук. Управата на Театарот презеде мерки за непречено работење и совладување на сите тешкотии и недостатоци.

Беше организиран двомесечен подготвителен **балетски курс** со преку 50 курсисти, а беа ангажирани и 5 балерини и 5 балетски играчи од Белград. Балетот како новина првпат беше презентиран и одушевено примен од публиката во операта **„Травијата“** од Верди на 29 ноември 1948 година.

Нешто подоцна, на 27 јануари 1949 година, беше одржана и првата премиера на балетот **„Валпургиска ноќ“** од операта „Фауст“ од Шарл Гуно, како самостојна претстава. „Валпургиска ноќ“ беше изведена со усилбите на новоформираниот балетски состав и учениците на балетскиот курс — постарата група од 14 до 18 години меѓу кои беа **Вера Шекеринова, Благовеста Каваја, Наталија Јосифова, Марија Прашњакова,**

Борис Петковски и др. Кореографијата, како и во „Травијата", му беше доверена на основачот на македонскиот балет **Ѓорѓи Македонски.** Декорацијата ја изведе **Василие Поповиќ,** костимите беа изработени по нацрт на Милица Бабовиќ-**Јовановиќ,** а диригент беше **Трајко Прокопиев.**

Идејата за поставување на „Валпургиска ноќ" логично се надоврзува на оперскиот репертоар. Во повеќе театри практика беше двете опери од музичкиот веризам „Кавалерија рустикана" и „Палјачи" да одат заедно. За да се разбие едноличието, во МНТ се доаѓа на идеја едно од овие дела да оди во иста вечер со „Валпургиска ноќ". Со тоа се добива една празнообразна театарска претстава. Друг момент којшто доведува до појавувањето на оваа идеја кај Ѓорѓи Македонски е тоа што двете машки и едната женска улога коишто бараат поголема техника во овој балет имало кој да ги игра. Младиот Грк и главниот сатир ги игра самиот пресоблекувајќи се, а младата Гркинка ја игра **Анелизе Асман** која веќе била искусна балерина. Придржувајќи се кон музичката партитура и задржувајќи се на игрите во неа, содржината ја измислува сам. По зборовите на Македонски, „за успех на претставата многу ми беше важно да се покаже внатрешниот темперамент и музикалноста. На игрите им дадов повеќе карактер на разуздана живост за да се постигне општа бахајналија. Играчката страна како низ целиот балет така и во финалето беше врз нас двајцата, а ансамблот беше повеќе статичен, менувајќи една поза во друга со што се постигнуваше општата импресија на една валпургиска ноќ".

Впечатокот на претставата кај публиката беше голем. Имагинарноста што е присутна во оваа претстава е дел од балетот воопшто, ја привлече публиката разоткривајќи ѝ ја нејзината љубов спрема балетската уметност. За кратко време скопскиот балет доби постојана публика. Меѓу гледачите, личностите од сцената беа вистински идоли.

Потоа се редеа успешните настапи во следните опери предвидени со репертоарот за 1949 година. Појавата на балетот како нов вид на уметност во операта за првпат во еден новоформиран театар од една страна зборува за длабоките историски корени на балетската уметност со операта, а од друга страна секако прашањето е свртено кон организацијата, т.е. времето потребно за подготвување на балетски кадар, кој, совладувајќи ги основните знаења во класичниот танец, ќе биде во состојба да изведува целовечерни балетски претстави.

Насоките за натамошниот развиток на балетот во првиот период беа од првостепено значење. Од каде да се почне, како да се постигнат саканите цели... сето тоа беше предмет на длабоко размислување во еден новоформиран театар кој се определи за театар во вистинската смисла на зборот, со целата сложеност на еден театарски механизам, но и театар којшто својот развиток ќе го насочува во духот на националните потреби и стремежи. Од тој аспект се тргна и при појавата и натамошниот развиток на балетската уметност кај нас.

(Забелешка: ова е извадок од поголемиот труд на С. Филиповска посветен на историските корени, појавата и развитокот на балетската уметност во Македонија).

Претстави на античката драматургија во Македонија

Илија МИЛЧИН

Почвата на Македонија е несомнено пазува на многубројни споменици од античкото време. Речиси на секој чекор можат да се сретнат ископини на стари амфитеатри, плоштади, храмови. Не ретко нашите земјоделци и денес откриваат ќупови со стари пари, споменични плочи со натписи, надгробни податоци и пораки и друго. Оттука е сосема природно што античката драматургија веднаш по ослободувањето, 1944 година, наоѓа широко место во репертоарот на сите македонски театри.

Нема ни еден театарски колектив во Македонија кој да немал на својата сцена реализација на барем едно дело од старогрчки или римски автор. Делата на античките драматурзи отсекогаш биле со отворено срце прифаќани во македонските театри, зашто нивните теми, драмски конфликти, чудесно убави обликувани ликови со својата вечна виталност биле и се највисока школа за уметноста на актерот и на режисерот.

Најчесто поставувани се трагедиите на **Софокле,** а меѓу нив највидно место заземаат **„Антигона", „Цар Едип"** и **„Електра".**

Не поретка креативна задача во театрите во Македонија се и делата на **Еврипид** и комедиите на **Аристофан.** Тој репертоарски венец од антички автори го дополнуваат и две најчесто прикажувани комедии на римскиот драматург **Плаут — „Војникот фалбаџија"** и **„Близнаците".**

Во реализацијата на спектакли на делата од антиката пага в очи широката лепеза на режисерски концепции и актерска игра, а не помалку е еластичниот третман на сценографските и костимографските решенија. Од строго реалистички пристап, со грамадна почит спрема авторовата материја, со желба да не се наруши во ништо величавоста на античката драматургија, распонот на стилскиот третман во претставите се движи сè до, сосем условно, слободно интерпретирање на литературната предлошка, но секогаш со ненарушување на темелните пораки на големите драматурзи. Многу често може на многу релјефен начин да се согледа широката скала на пристап, режисерски и актерски, спрема вечните теми на античката драматургија, ако се проследат реализациите на исто драмско дело во неколку театарски ансамбли во Македонија, остварени во различни сезони.

Така, на пример, многу често изведуваната трагедија **„Цар Едип“** доживува богат спектар на стилски разлики, па, се разбира, и на достигнати уметнички дострели, од една реализација до друга, за да се доближиме до денешната претстава на „Цар Едип“ во алтернативната театарска трупа **„Пралипе“**, којашто во сите свои сценски потфати се одликува со живо чувствување на најсовремените текови на театарската уметност и со ретко плодоносно спојување на античкиот мит со проблемите на денешниот човек со сите негови трауми, а доживува неспорен успех и на домашните сцени, како и во странство — особено во Атина и Делфи.

Можеби е еден малечок пропуст на театарските уметници во Македонија што, пристапувајќи кон подготовка на претстава од дело на антички драматург, недоволно ги сврзуваат своите проекти со изведување на **отворен простор,** направо на сцените на античките театри. Иако е најзачуван до денес амфитеатарот во **Стоби,** можности за изведување на античката драматургија има и во сè уште неоткопаниот амфитеатар во **Хераклеа** кај Битола и во големиот амфитеатар во **Охрид,** кој ќе се оспособи за претстави на отворено во најблиска иднина.

Можеби досега изведените претстави на **„Тројанки“**, **„Андромаха“** и **„Медеја“** од Еврипид, на **„Лизистрата“** и **„Жените во собранието“** од Аристофан или на веќе споменатите дела на Софокле и на римскиот комедиограф Плаут се лишиле од можноста да придобијат уште по некоја нијанса повеќе во квалитетот, во нивото на уметничките резултати поради тоа што предимно се предвидувани за затворена сцена во театарските згради. Карактеристично е, во врска со овој момент, она што се случуваше со претставата на **„Антигона“** од Софокле во **Македонскиот народен театар** во Скопје, премиерно изведена на затворената сцена во театарот. Меѓутоа, сценографијата (ја осмисли, како и костимите, гостинот од Грција Марио Ангелопулос) беше многу податлива за да се вклопи во природен амбиент на отворено — на спортски стадион, на фудбалско или кошаркарско игралиште, на атлетска патека во спортски центар, а претставата можеше да се изведува и без ниеден сценографски елемент во природната средина на ископините од амфитеатрите.

Со многукратно прикажување на отворениот простор во **Самуиловата тврдина** во Охрид (трипати едноподруго отворање на летниот музичко-драмски фестивал Охридско лето), на бројни игралишта и стадиони и најпосле две лета во амфитеатарот во **Стоби,** „Антигона“ е до денес веројатно претстава која ја имаат видено најголем број театарски посетители во Македонија, не само меѓу претставите на античката драматургија, туку и воопшто меѓу сите други претстави. Нека ни биде

„Антигона“ (Мери Бошкова и Ристо Шишков)

дозволено да потсетиме овде на пријатното изненадување што го имаше театарскиот ансамбал на претставите во античкиот амфитеатар во Стоби кога огромниот број посетители и од блиските и од подалечните села и населби околу Стоби докажаа по којзнае кој пат дека античките театарски претстави биле и останувaат **народни.** А второто пријатно изненадување беше сознанието за **чудесната акустичност на античката сцена,** што со врвно познавање на својата градителска уметност ја овозможиле некогашните строители.

Денес, античката драматургија одново станува сè повеќе сопственост на посетителот од пазувите на народот, кој сè повеќе сака да ги гледа врвните творби на античките трагичари во нивниот природен амбиент — отворените амфитеатарски сцени и простори.

Зошто „Ноќ спроти Водици“ е најпопуларното Шекспирово дело кај нас?

Иванка КОВИЛОСКА–ПОПОСКА

Во текот на своето постоење од 1919 до 1941 година, за неполни 22 години, Српското народно позориште во Скопје извело 12 драмски дела од Вилијам Шекспир. Нивниот редослед, според првото претставување, продолжување низ повеќе театарски сезони или обнови, е следниов:

1. „Сон на летната ноќ“ — 1919/20 (премиера на 30 декември 1919) и 1936;
2. „Венецијанскиот трговец“ — 1922/23 и 1936-1938;
3. „Кротење на фуријата“ — 1922/23 и 1933/34;
4. „Крал Лир“ — 1922/23 и 1933/34;
5. „Отело“ — 1922/23, 1929/30, 1932-1934 и 1939/40;
6. „Хамлет“ — 1923/24 и 1929-1934;
7. „Ноќ спроти Водици“ — 1924;
8. „Макбет“ — 1927/28;
9. „Ромео и Џулиета“ — 1927/28, 1938 и 1940;
10. „Ричард III“ — 1933/34;
11. „Како што милувате“ — 1933/34; и
12. „Зимска бајка“ — 1938/39;[1]

Драмите што најдолго се задржале на репертоарот на скопската меѓувоена сцена биле, како што се гледа во гореналедените податоци, се „Хамлет“ (пет и половина сезони) и „Отело“ (пет сезони).

Во текот на животот на **македонските театри,** од 1944 година наваму, т.е. за неполни 44 години (двапати подолг период од претходниот), изведени се пак само 12 драмски дела од Шекспир (и тоа ако овде ги вклучиме и драматизациите според Лем — „Шекспир во приказни“). Тоа се следниве дела по хронолошки редослед и според театрите во кои се изведувани:

1. „Како што милувате“ — 1948 (Македонски народен театар);
2. „Ноќ спроти Водици“ — 1951 (МНТ), 1965 (НТ Прилеп), 1967 (НТ Штип), 1972 (НТ Куманово), 1983 (НТ Битола) и 1986 (ДТ Скопје);
3. „Отело“ — 1954 (МНТ) и 1970 (НТ Битола);
4. „Многу врева за ништо“ — 1955 (МНТ);
5. „Кротење на фуријата“ — 1959 (НТ Струмица) и 1961 (НТ Титов Велес);
6. „Хамлет“ — 1964 (НТ Битола) и 1977 (ДТ Скопје)
7. „Макбет“ — 1969 (ДТ Скопје);
8. „Венецијанскиот трговец“ — 1970 (МНТ);
9. „Крал Лир“ — 1972 (МНТ);
10. „Шекспир во приказни“ („Сон на летната ноќ“ и „Макбет“) — 1979 (ДТ Скопје);
11. „Јулиј Цезар“ — 1982 (МНТ); и
12. „Сон на летната ноќ“ — 1985 (НТ Битола)[2]

Горе се наведени драмите што се играа на македонски јазик. На **албански** и **турски**, во Театарот на народностите во Скопје, се изведувани:

„Ноќ спроти Водици“ (1966), „Отело“ (1973), „Сон на летната ноќ“ (1973), „Веселите жени виндзорски“ (1982) и „Хамлет“ (1988).

Изземајќи ги Лемовите „Шекспирови приказни“, вкупно на сите три јазика што се во употреба во театрите во СР Македонија, изведени се дванаесет Шекспирови дела. Затоа заклучокот сам се наметнува дека театарското интересирање за нив е помало отколку меѓу двете светски војни.

„Ноќ спроти Водици“ е поставувана седумпати: трипати во скопски театарски куќи (Македонскиот народен театар, Драмскиот театар и Театарот на народностите) и по еднаш во прилепскиот, штипскиот, кумановскиот и битолскиот театар. Таа е (и за уште колку време ќе остане?) најпопуларизираната Шекспирова драма во СР Македонија.

На прашањето зошто е тоа така би можеле, можеби, да одговорат луѓето од самите театри или театролозите и тоа ако мислат дека тоа заслужува анализа, размисла или нудење на некаков одговор.

Без оглед дали тие ќе се зафатат со тоа, **„Ноќ спроти Водици“** е и ќе остане феномен со своите седум повоени поставки (и српскиот театар во Скопје ја поставил во 1924 и бугарскиот во 1942 година). Видовме дека пред Војната најдолго на репертоарот во Скопје се задржале **„Хамлет“** и **„Отело“ —** две трагедии и две врвни дела на Шекспир. Овие дела, во повоеново време, се поставувани по еднаш во македонските театри во Скопје и Битола и еднаш во Театарот на народностите во Скопје, во двапати подолг период. Паѓа во очи отсуството од репертоарот на театрите во СРМ на било која од вистинските Шекспирови „истории“, т.е. од циклусот на десет драми од англиската историја (што под овој наслов ги групирале Шекспировите колеги — првите издавачи на неговите целокупни дела), иако овој феномен е полесно сфатлив и објаснлив: географскиот локалитет во нив, опскурните историски личности за нас овде често пречат овие дела да се согледаат за тоа што се: политички драми и еден типичен Шекспиров хибрид помеѓу историска драма и комедија, со сериозни трагични импликации (како „Ричард III“ и „Хенри IV“, прв и втор дел). Но, ова не било пречка последнонаведените дела да постигнат голем театарски успех, на пример во СССР.

Како и на секоја од културите што сме ги следеле, така и на нашава — тоа сите го знаеме кои го следиме ова списание и слични на него — и нам ни е неопходно драмското творештво на Шекспир. Тој бил и останува комплетно театарски човек: и актер и драмски писател и еден од сопствениците на театарска куќа и член на дружина, во која го заложил својот живот (еден вид самоуправувач во периодот на раниот капита-

лизам!). Поради овие предности, поради ширината на неговиот зафат во драмските видови, просторните и временските димензии, а над сѐ умеењето да го согледа и претстави семожниот регистар на човечки карактери — Шекспировото дело е богатство низ кое треба постојано да претураме. Особено во оваа ренесанска фаза на нашиов национален подем — по многу нешта слична на онаа од неговото време — кога се втемелувале новиот англиски јазик, книжевноста и културата.

Целта овде не ни се дадените паралели, ниту некоја површна квалитетна оценка на двата театарски периода, што тие евентуално би ја имплицирале, ниту да се убедуваме во тоа што сите го знаеме: дека е огромна и недоизречлива користа од што подлабоки сознанија за драмското творештво на најкомпетентниот и најразноликиот драмски творец во драмската историја на човештвото. Целта ни е да се поттикнеме на себеиспитување како култура во однос на тоа што ѝ е насушна потреба: многу поголем обем од тој што го регистрираме во драмските трагања и реализации на дадениов автор. И повеќе — што кажува за нашата културна рецептивност толку предимензионираното интересирање за „Ноќ спроти Водици? Зар не е во прашање инертност и ограничување на еден многу тесен избор? Враќање на разгазени патеки? Стеснување на увидот во широкиот опус на постојната драмска материја?

Оваа серија прашања ѝ е наменета на една широка стратегија, во состав на културата на еден цел народ.

(Списоците под[1]) и [2]) се според меѓувоената театарска литература, печатот, податоците од ова списание и личната преписка на авторот на текстов со театрите).

ПРВИ ЈАНУАРИ

— на виртуозниот диригент на Виенската филхармонија Клаудио Абадо —

Неможни нешта во душата Твоја

Симфонискиот концерт
Е Вселенско дело

Никој неможе да се додворува
Пред Твојот револт
Против војните
Бедите

Пред Твојот сон на времето
Пред Твојата мајка на дарот

Првиот ден од годината
Го претвори во трајност

Кога Те гледав
Ги видов вистините
Најдлабокиотокеан
Највисокиотбран
Виртоузниот настан
Бедемот
Најчистото небо
Најсилниот тресок врз злото

Оттука
Секој звук од големиот оркестар
Е глас
Е чекор кон добрините
Е спас од катастрофите

Развигор е тој
И виор

Те видов
Во зората на денот
Во денот на зората
Низ патиштата на неоткриеното

Закрилен од гулабот на рагањето
Од вулканите на валсите
Скромен
Човечен
Вечен пред олтарот на изгревот
Ко нескршлив кремен
Виден
Жеден за бесконечна љубов
Со симфонијата на планетата — Земја
Ко мост

Те видов изгладнет за мир
Ко вир без прекин
Што ги напојува жедните
Со љубов кон сите меридијани
Со танцот на Светскиот Дунав

Те видов пред епохата на бурите
Како во солзата на Твојата возбуда
Милијарди луѓе Ти ракоплескаат
Пред децата на природата
Од Исток
И Север

Од Запад
И Југ

И додека аплаузите ја пробиваа Вселената
Ти ја дофатуваше иднината

Гледај

Гледај го она дете
Што в мигот се раѓа
Тој Сонце Ти подава

Илија Ј. Џацев

Македонската театарска критика и театрологија

(За досега објавените книги, зборници и други публикации со театарска проблематика)

Иван ИВАНОВСКИ

Бројот на досега објавените книги, зборници и други публикации од македонски автори со театарска проблематика не е толку голем за да бидеме целосно задоволни од постигнатото; може дури да се рече дека тој број е скоро симболичен, спореден со продукцијата на слични изданија во некои поразвиени театарски средини кај нас и во светот. Меѓутоа, впечатокот би бил сосема погрешен ако се тврди дека малку или воопшто ништо не е направено на планот на издавањето на овој вид литература. Во последно време, на пример, во плановите на македонските издавачки куќи можат да се сретнат сè почесто и наслови на книги од областа на театрологијата, а и зафатите на некои театри во овој поглед заслужуваат целосен респект и внимание.

Колку да се скромни постигањата на македонската театрологија, тие охрабруваат и упатуваат на заклучокот дека станува збор за не баш мал број најразлични изданија што ја носат ознаката на една солидност. Но, и покрај тоа сè уште многу значајни фази од развојот на театарскиот живот во Македонија се необработени од еден театролошки аспект. Огромни празнини постојат затоа што се „непокриени" низа области посредно или најнепосредно врзани за драмската сцена (театарската сценографија и костимографија, музиката...). Недостасуваат доволно вистински синтези за патиштата на нашата драма и театар во минатото. Македонската театролошка мисла им остана должник и на низа значајни личности, датуми и настани, како што се пројавите на театарските групи во НОБ, пробивот и афирмацијата на македонското театарско дело надвор од границите на нашава Република и слично.

Со други зборови, недостасуваат не само книги од театарската историја и естетика, туку и изданија во кои од научно-театарско становиште ќе добијат свое комплетно и компетентно разгледување многуте состојби на духот во театарска смисла и насока.

Близу 40-те наслови со театарска тематика и проблематика, излезени од печат од ослободувањето до денес, даваат убава гаранција дека е отворен процесот за развој на една мошне значајна и деликатна активност, која пред повеќе години го започнаа доајените на македонската театарска критика — Јован Бошковски и Јован Костовски, за да се вклучат подоцна во него и некои директни театарски творци-режисери, артисти, потоа и група научни работници. Разгледувањето на секоја книга, зборник и публикација од доменот на театрологијата може да даде најдобар одговор за ориентацијата, за местото, за нивото и за улогата на македонската театрологија која во еден нужен континуитет од најразлични аспекти ги следи развојните процеси во театарот.

ПРВ ДЕЛ

I. Јован Костовски (1907-1981)

1. ДЕЛА И ИЗВЕДБИ, изд. „Култура", Скопје, 1973, стр. 347.

За најстариот и мошне заслужен театарски критичар Јован Костовски, историчарот на театарот и театрологот Ацо Алексиев ќе истакне дека е еден од најревносните театарски хроничари пред и по Втората светска војна, дека ја негуваше задлабочената и аналитична критика и дека неговата книга „Дела и изведби" ќе биде „полезна за сите оние што го проучуваат нашето театарско дело".

Книгата „Дела и изведби" е составена од два дела. Првиот — **„Белези на минатото"** го комплетираат дваесетина „белешки од театарски претстави" (да се послужиме со поднасловот на оваа книга), и тие исклучиво се однесуваат на продукцијата на предвоениото скопско Народно позориште. Во почетокот на 30-те години, Јован Костовски професионално беше вработен во скопскиот весник „Вардар", во кој ја следеше главно театарската проблематика. Токму во ова гласило се паѓа неговиот понагласен ангажман на планот на негувањето на театарската критика. Изборот на рецензиите во овој дел на книгата е направен така што се земени пократките, но и покарактеристични рецензии (на ова во таканаречените „забелешки" укажува и самиот автор). Нивното значење треба да го бараме во тоа што тие ни овозможуваат доста прегледно и систематично да се запознаеме со репертоарските и други зафати на предвоениот скопски театар. Благодарение на срекната околност што тој бил раководен од луѓе со широко театарско образование, со напредни комунистички идеи и сл. било можно да се реализираат низа врвни дела од светската драматургија и да ја доживеат својата прва сценска верификација на македонски јазик делата на **Васил Иљоски, Ристо Крле** и **Антон Панов.** Рецензиите во првиот дел на оваа книга укажуваат и на нешто друго: какви сè големи, би рекол горостасни, таленти на југословенската актерска уметност настапувале на сцената на скопското Народно Позориште (Миливое Живановиќ, Раша Плаовиќ, Бојан Ступица, Сава Северова, Владимир Скрбиншек, Јосиф Срдановиќ, Светолик Никачевиќ, во тој импозантен број наоѓајќи се и нашите Петре Прличко и Тодор Николовски).

Посебно внимание и љубопитство од овој период привлекува критиката на Ј. Костовски за праизведбата на пиесата **„Печалбари"** од А. Панов, во која тогаш младиот театарски рецензент успеал спомнатото дело на Панов „да го сфати во контекстот на тогашните економско-политички услови".

Иако дејноста на Ј. Костовски како театарски критичар по Втората светска војна беше главно во следењето на дејноста на Драмата на МНТ, тој повремено, но не и толку ретко пишуваше и за најновите остварувања на другите театри во Скопје (Куклениот театар) и во другите градови во внатрешноста на

Републикава (Куманово, Битола). Слика за ваквата театарска ситуација во Македонија од 1950 до 1963, Ј. Костовски дава во вториот дел на книгата што го наречува **„Време: наше"**. Предмет на негово мошне јасно, сериозно, методично и темелно разгледување беа делата од домашната и од светската драмска класика („Отело" од Шекспир, „Ревизор" од Гогољ, „Нора" од Ибзен, „Госпоѓа министерка" од Нушиќ, „Женачка и мажачка" од Ј. Ст. Поповиќ). Опширно, но стручно и објективно пишуваше и за најновите дела од македонската драматургија („Вејка на ветрот" од К. Чашуле, „Кузман Капидан" од В. Иљовски). Разбирање и вистински тонови знаеше да изнајде и кога ги оценуваше сценските реализации работени врз текстови од современото југословенско драмско творештво и од современата светска драматургија („Глорија" од Ранко Маринковиќ, „Долго патување во ноќта" од О'Нил, „Вештиците од Салем" од Артур Милер, „Големиот нож" од Клифорд Одетс). Најдолгите критики, како што беа оние за претставите на „Отело", „Нора", „Вејка на ветрот" и „Дневникот на Ана Франк" се вистински студии во кои преовладуваше оценката за достоинствата на драмската литература).

II. Јован Бошковски (1920-1968)

1.ОПЛЕМЕНЕТА ИГРА, изд. „Кочо Рацин", Скопје, 1957, стр. 167

Оваа книга на театарски рецензии, прикази, есеи и портрети е значајна не само затоа што е прва од тој вид во Македонија, туку и поради зрелоста на презентираните текстови, поради авторовата умешност да создаде една зрела и хомогена целина и тн. Напомената дека текстовите немаат претензија да дадат пресек на театарскиот живот, туку дека тие заокружуваат само еден период од интересирањето на авторот за некои посуштествени прашања и на драматургијата, во никој случај не ја намалуваат вредноста на ова прво театролошко издание кај нас. Напротив, станува збор за мошне релевантни содржини, за книга од непроценливо значење за македонската театролошка мисла.

Уште во уводниот текст по наслов **„Македонската драмска литература меѓу двете светски војни"**, Ј. Бошковски ќе покаже мошне развиена смисла за синтеза, па така за да дојде до главниот и основен предмет на интересирање, тој ќе се обиде да ги објасни и коментира врските меѓу првите драмски обиди на Цинот и целокупното драмско творештво на В. Чернодрински. Следниот чекор е пронаоѓањето на заедничката нишка на овие основоположници на македонската драматургија и на македонскиот театар со драмски писатели кои пишувале на македонски јазик меѓу I и II Светска војна. Стручност, педантност, продлабоченост посебно, авторот на книгата „Оплеменета игра" Ј. Бошковски ќе покаже во валоризирањето на естетските и други вредности на пиесите на Р. Крле, В. Иљоски и Антон Панов, настанати во годините пред Војната, притоа инсистирајќи на влијанијата што го извршиле на нивните дела пред сè македонската народна поезија и српската литература.

Своето перманентно интересирање за националниот драмски репертоар, Ј. Бошковски ќе го искаже во текстот во кој предмет на исцрпно разгледување се новите пиеси на В. Иљоски — „Чест", „Кузман Капидан" и „Татко и син", за кои смета дека не добиле најуспешна изведба на сцените на МНТ во Скопје и на Народниот театар во Битола и дека споменатите театарски куќи му останале должни на овој наш истакнат драмски писател. Токму во недостигот на храброст и подготвеност на театарските луѓе за евентуален ризик што го носи со себе секој нов современ драмски текст, Бошковски ја гледа причината за заостанувањето на националната драматургија по ослободувањето, за разлика од пред Војната кога драмата беше доминантен род во нашата литература.

Бидејќи скоро и да не постои театарски критичар и театролог кој не пишувал за актерот, за ефемерноста на актерската игра, и Ј. Бошковски не ја заобиколува оваа мошне значајна и комплексна тема, па со неа ќе го заврши првото поглавје наречено **„Македонска драма".** Свесен дека критиката не смее да молчи кога актерот создава на сцената и ја освојува на еден здив публиката во театарскиот салон, Бошковски ќе напише вистинска студија за основниот творец во театарот-актерот. Не го ограничуваше ни фактот што е необично тешко да се искаже со зборови сето она што драмскиот уметник го прави со целото свое битие. Тргнуваше од непобитната вистина дека за глумата, за актерите треба да се пишува многу и со страст, со егзалтација и со знаење. Го правеше тоа Бошковски навистина мошне успешно и со конкретни примери, земајќи ги за образец четирите покарактеристични ролји на познатиот артист Петре Прличко, меѓу кои и неговата капитална улога Еротие во Нушиќевото „Сомнително лице". Овој есеистички текст, кој носи наслов како и книгата — „Оплеменета игра", дава мошне есенцијален одговор за тоа што е тоа оплеменета игра, која е таа сила и енергија во творештвото на артистот.

Некои покарактеристични гостувања и премиерни изведби на современи дела од странски автори најдоа свое детално и аргументирано разгледување во второто поглавје — **„Време: сегашно"** (гостувањето на Белградското драмско позориште, премиерите на пиеси од Т. Вилијамс. Т. Ретиген, А. Милер, Кл. Спак). Во овој дел на книгата се оценува не само современата светска драмска продукција во Скопје, туку и во внатрешноста на Македонија (Прилеп, Битола). Од скоро сите рецензии произлегува размислувањето дека поставувањето текстови од спомнатите современи драмски писатели претставува смел чекор за раскинување со традицијата, големо репертоарско освежување, внесувањето нови сценски валери и сл.

Како еден вид рекапитулација на најквалитетното што го создаде Драмата на МНТ од Скопје во првите 10 години на своето постоење може да се прифати третото и последно поглавје под наслов **„Време: минато",** најверојатно затоа што во него се опфатени сценски реализации работени на текстови од домашната и од светската драмска класика. Челното место ѝ е дадено на една од првите премиери на МНТ — „Кралот на Бетајнова" од И. Цанкар (режија: Д. Ќостаров) од едноставната причина што со овој сценски проект скопскиот ансамбл покажа „услови да израсне во театар од повисока класа". Следуваат рецензии и за позабележливите постановки на Ил. Милчин на пиесите на М. Горки — „На дното" и „Малограѓани", нагласувајќи ги неговите несомнени режисерски интенции за едно ново режисерско видување на класиката но исто така предупредувајќи на „опасноста од еднострачниво прикажување на овие драми". Пробив на нешто ново и посмело, Ј. Бошковски гледа и во гостувањето на Р. Плаовиќ во поставувањето на Крлежините „Господа Глембаеви" на сцената на МНТ. Рецензирањето на „Селска учителка" од С. Ранковиќ и на „Госпоѓа министерка" од Б. Нушиќ ќе му послужи на авторот на книгата „Оплеменета игра" Ј. Бошковски содржајно да се произнесе за проблемите на драматизацијата на едно прозно дело, односно да осветлат некои аспекти на комиката.

Јован Бошковски беше критичар од нерв. Тој со својот мериторен и задлабочен суд знаеше да се крене над ефемерното, пристрасното, недобронамерното, површното, замагленото. Потврда за ова наоѓаме и во мислењето на еден од доајените на македонската театарска критика — Ј. Костовски, кој во својот подолг приказ за книгата „Оплеменета игра", објавен во „Разгледи" на 30.6.1957, бр. 14, со право ќе истакне дека „Јован Бошковски е полнокрвен и сестран театарски творец", дека тој со својата прва книга на театарски критики и есеи „отвора еден нов литературен род, оставајќи документ за растежот на нашето театарско дело".

III. Иван Мазов (1924—1977)

1. СЦЕНА НА ЖИВОТОТ (III книга), стр. 426
2. СЦЕНАТА ТВРДА ПОЧВА НА СТВАРНОСТА (III книга) стр. 448
3. СЦЕНАТА И ЧОВЕКОТ (IV книга) стр. 436
4. СЦЕНАТА И СОВРЕМЕНОСТА (V книга) стр. 324, изд. „Култура", Скопје, 1982

Од шесте книги објавени во рамките на избраните дела на Иван Мазов, што се појавија непосредно пред шестата годишнина од смртта на овој наш истакнат театарски критичар, кој зад себе остави видливи траги и во неколку други домени на творештвото-прозата, патописната литература, есеистиката, журналистиката и др., четири се со театарска проблематика. Ваквиот соодност е сосема разбирлив и логичен ако се знае дека токму на планот на театарската рецензија, Мазов најмногу се експонираше. Со издавањето на спомнатите книги, во избор и редакција на Томе Момировски и Лилјана Мазова, е направен обид на една мошне широка (па дури и прешироко) основа да се прикаже дејноста на еден неуморен хроничар на театарските збиднувања во 60-те и 70-те години, каков што беше Ив. Мазов, со цел да се согледаат и да се проследат во еден нужен континуитет тековите на театарскиот живот во Македонија и во некои други средини во земјата.

И втората, впрочем како и третата, книга од спомнатиов избор донесува импозантен број рецензии за претстави на театрите во СР Македонија. Таа, заедно со другите три книги, е недвосмислено сведоштво за една извонредно плодна актива во доменот на театарската критика и рецензија, остварена најмногу на страниците на „Нова Македонија", чиј постојан театарски рецензент беше со години на ред, а исто така и во некои други македонски и југословенски весници и списанија („Современост", „Одјек", „Сцена", „Хоризонт"). На овој вид творештво, односно на „специфичниот придонес и на вредносниот распон од актуелен дневен рецензент и театролог" е посветен уводниот текст на Т. Момировски, објавен во почетокот на книгата **„Сцена на животот"**, што ја исполнуваат вкупно 160 рецензи, прикази и осврти. Една од најсуштествените одлики на театарската рецензија на И. Мазов е нејзината лапидарност, кристална јасност во изнесувањето на ставовите, информативниот карактер на пишувањето, од што произлегува и популарноста на јазикот на скоро секој рецензентски текст, односно уверувањето дека некои места во приказите се доста општи и воопштени. Меѓутоа, импонира киритичарската доследност да се биде максимално едноставен, објективен, а паѓа в очи и големата грижа и љубов со кои се пишувани рецензиите за тековната театарска проблематика во целата наша Република. Мазов беше неуморен и страствен патник во градовите каде што работеа професионални театри, воопшто каде што се чувствуваше пулсот на театарското живеење. Не испушташе ниту една премиера, ниту една театарска манифестација и појава на драмски аматери и сл.; пишуваше одден-наден како ревносен и совесен театарски критичар и во таа постојана борба со времето, разбирливо беше што понекогаш за некои сценски реализации се осврнуваше набрзина, би рекол „во лет". А не беше лесно да се стаса секаде и да се пишува практично за сè посредно или најнепосредно врзано за театарот, зашто во тоа време продукцијата на театрите беше навистина голема, а бројот на ансамблите што работеа на професионална основа-двојно поголем отколку денес.

Најмногу свој и најмногу сигурен, систематичен и образложен Ив. Мазов се чувствуваше кога се осврнуваше на делата од домашната (македонска и југословенска) драматургија. Со посебен пиетет и афинитет пишуваше и за нашето драмско наследство, го поттикнуваше творештвото на младите, залагајќи се за јасен, но не и за буквален театар и неприфаќајќи го новото а приори. Беше против она што носи белег на празна бравурозност, површна импровизација и сл. Посебно интересирање Мазов пројавуваше за творештвото на современите македонски драматичари, следејќи го него дури и на сцените во другите југословенски театарски центри: Љубљана, Белград, Крагуевац, Ниш и др.

*

Продолжение на „Сцена на животот" е книгата **„Сцената — тврда почва на стварноста"** и за неа е тешко нешто ново и нешто повеќе да се додаде од она што го изнесовме за претходната книга. Како и втората книга од изборот на Ив. Мазов, така и оваа-третата книга содржи ист број рецензии-160.

Во глобал осврнувајќи се на овие две книги останува отворено прашањето за тоа дали не беше подобро да се направи еден поселективен избор на импозантната бројка од театарски рецензии, зашто меѓу нив има и такви што се исцрпуваат во својата строга информативност, што претставуваат збирни информации за настани што следуваат и сл. Оваа забелешка може да се однесува и за другите две книги, особено за делот посветен на прикази и осврти за телевизиски драми, филмски, радио, телевизиски остварувања и тн.

*

Првите шест текстови во книгата **„Сцената и човекот"** се однесуваат на дејноста на неколкумина врвни театарски дејци од нашава Република. Тоа се еден вид скици-портрети посветени на одделни датуми и јубилеи, како што се јубилеите, т.е. датумите: 30 години од праизведбата на драмскиот првенец на Р. Крле — „Парите се утепувачка", 25 и 50 години континуирано настапување на сцената на Димче Стефановски од Битола, односно на Тодор Николовски и Петре Прличко. И кога се осврнува, односно пишува „скица за поопширно разгледување" (да се послужиме со поднасловот на текстот „Заслужен јубилеј") за триесет години од создавањето на првото драмско дело на Р. Крле, и кога дава оценка за достоинствата, за карактеристиките и специфичностите на актерските реализации на познатите артисти — Д. Стефановски, Т. Николовски и П. Прличко, Мазов со нему својствената присност и топлина раздиплува едно време толку многу значајно за нашата театарска историја. Всушност, пишувањето за изминатиот пат на тројцата реномирани артисти, за нивните возвишени актерски достре-

ли, за нивниот придонес воопшто не е ништо друго, туку доближување и продлабочување на историјата на театарот во Македонија.

Најголемиот број страници на книгата „Сцената и човекот" (повеќе од 350) се исполнети со прикази, рецензии, осврти за гостувања на театри од другите републики и покраини и од странство, за изведба на дела од македонски драмски писатели со гостувања и учество на режисери од Македонија во најпознатите југословенски театарски центри, како и за претстави изведени на поголем број фестивали во земјата.

Оваа книга е значајна и по тоа што е комплетирана со огромен број (преку 80) осврти и рецензии за практично сите македонски и југословенски театарски фестивали, па дури и за некои театарски пројави на драмскиот аматеризам во Македонија и Југославија. Разгледувајќи ги театарските остварувања на единствената театарска смотра на професионалните театри од Републиката — Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп и на најрепрезентативната летна уметничка манифестација во нашата Република — „Охридско лето", Ив. Мазов се залага за еден проверен сценски квалитет, за изнаоѓање поавтентични амбиенти и сл. Многустрано интересирање, слух и разбирање за она што е најрелевантно на југословенски театарски план, Мазов изразуваше и во следењето и рецензирањето на најосведочените театарски фестивали во земјата („Стериино позорје" во Нови Сад, Фестивалот на малите и експерименталните сцени на Југославија во Сараево — МЕСС, БИТЕФ, драмскиот дел на Дубровачките летни игри, Фестивалот на монодрамата и пантомимата во Земун).

*

116 рецензии се презентирани во петтата книга од избраните дела под наслов **„Сцената и современоста".** Опфаќајќи уште триесетина осврти, огледи и коментари за разни појави во театарскиот живот во Македонија, таа ја достигнува скоро истата бројка на застапени текстови како и книгата „Сцената и човекот". Освртите, огледите, коментарите на Мазов се од посебна вредност, зашто го легитимираат и како театролог, како трезвен и проникнлив аналитичар на состојбите во кои се наоѓал во одредени периоди македонскиот театар во целина. Мазов ќе покрене и такви теми и проблеми што се од пошироко не само театролошко, туку и општествено и социолошко значење. За ова мошне илустративно говорат и темите како што се: значењето на младинските сцени, историјата на нашата драмска литература, положбата на сценографијата, релациите на односите: режисер-автор-публика-театар, преводот на драмските дела, подемот и афирмацијата на некои драмски дела и театарски колективи во Македонија (Драмскиот театар, на пример) и др.

И покрај обемноста на библиографијата што е отпечатена во оваа книга, текстовите во сите четири книги со театарска проблематика ќе има уште поголема прегледност и систематичност доколку под секој рецензентски текст стоеше годината кога тој е објавен, кога е изведена премиерата и ако постоеше индекс на личности и на наслови на драмски дела.

Да резимираме: книгите на Мазов „Сцена на животот", „Сцената тврда почва на стварноста", „Сцената и човекот" и „Сцената и современоста" доаѓаат да ја прошират и да ја збогатат претставата за една мошне плодна личност во македонското театарско новинарство, од една, и од друга страна, да пополнат една чувствителна празнина во нашата театрологија и заедно со уште некои други слични книги бездруго ќе имаат благотворно дејство во идните истражувачки зафати на театарските збиднувања во Македонија.

IV. Воислав Јаќоски (1925-1984)

1. **ФОЛКЛОРОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ДРАМА**, изд. на Институт за фолклор „Марко К. Цепенков", Скопје и „Македонска книга", 1983, стр. 170

Темата што Воислав Јаќоски му ја предлага на читателот во својата прва и, за жал, последна книга (зашто, само една година по нејзиното излегување тој почина) и посебно аспектите на влијанијата на творештвото што го оставил народниот гениј врз уметничката литература и воопшто врз уметничкото творештво, биле често обработувани и презентирани на разни научни собири, симпозиуми и сл. Меѓутоа, пообемната студија на познатиот и ценет фолклорист и научник е прв посеопфатен и единствен од тој вид проект во областа на компаративната наука на релација фолклор-литература, и поконкретно фолклор-драма. Инаку, мошне богат е регистарот на прашања со кои авторот на книгата „Фолклорот во македонската драма" В. Јаќоски се занимава во наведениот свој капитален труд.

Едно од нив е тешкото и скоро невозможно разграничување на народното и индивидуалното творештво, при што на читателската јавност ѝ се понудуваат мошне занимливи истражувања и кажувања за фолклорното благо, како и за развојот на драмата како литературен род, за општествено-политичките и историски услови во кои таа се развивала и сл.

Со оглед на обемноста и преопширноста на презентираниот материјал, В. Јаќоски не оди во некои посебни детализации кога се во прашања разгледувањата на детските радиодрами, на телевизиските драмски остварувања, серии и др., на етнографскиот материјал, како и на јазикот, стилот и лексиката во пиесите (на нив само се потсетува), бидејќи сите тие можат да бидат теми за себе и зашто претставуваат посебна тематска целина и во извесна мера излегуваат од рамките на главната и основната тема „Фолклорот во македонската драма". Секако дека ваквиот приод има свои добри, но и лоши страни. Добрите се состојат во тоа што вниманието се концентрира на она што е суштина на темата, а лошите што севкупното драмско творештво не добива еднаков третман.

Покрај петте глави и завршното поглавје, во кое е објавен мошне исцрпниот поговор, книгата „Фолклорот во македонската драма" од В. Јаќоски ја сочинуваат уште и увод и резиме, па така е добиена целосна слика за една толку многу значајна проблематика каква што е проблематиката на фолклорот и нејзиното дејство во најразличните драмски жанрови. Оттука и заклучокот што се наметнува сам по себе дека оваа книга со релевантната проблематика што мошне задлабочено се обработува бездруго ќе исполни една евидентна празнина во нашата наука за фолклорот и литературата (драмата), а во тој контекст и за нашата театрологија.

Во првата глава, што е посветена на развојниот пат на македонската драмска литература и односот на драмските автори спрема фолклорот, е направен мошне систематизиран обид за развојните врвици на драмското творештво и театар во Македонија во изминатите 150 години не само во СР Македонија, туку и надвор од нејзините граници, меѓу Македонците во Бугарија. Не се опфатени драмските автори и дела настанати на тлото на Егејска Македонија, бидејќи, како што напоменува В. Јаќоски во својата книга „Фолклорот во македонската драма", поради специфичните услови на Македонците во Грција, барем досега не е утврдено некое литературно тво-

рештво, освен народното, кое независно од условите и приликите, перманентно живее и се развива. Овде од посебно значење е задржувањето на оние драмски дела и автори кај кои во најзабележителна мера е застапен фолклорот (В. Иљоски, Р. Крле, А. Панов, О. Николова, Г. Стефановски, Р. Богдановски и др.)

Прозното народно творештво во македонската драма е предмет на многу темелна обработка во второто поглавје, додека третото кое е најобемно, ги опфаќа прашањата за влијанието и инкорпорацијата на народната песна во македонското драмско творештво. Одговор за тоа до која мера се застапени кусите фолклорни жанри во македонската драмска литература е даден во четвртата глава. Авторовите заклучоци и сознанија, пак, се сублимирани во завршната, петта глава, т.е. во поглавјето наречено „Увод", во кое е даден забележителен простор и за уште некои други битни прашања и проблеми како што се прашањата за местото и значењето на фолклорните творби во литературната продукција кај нас — во Македонија и посебно во македонската драма или проблемите врзани за начините на користењето на фолклорот во драмскиот текст и тн.

Мошне интересната, студиозна и оригинално конципирана книга на Воисал Јаќоски — „Фолклорот во македонската драма" завршува со резиме кое, освен на македонски, е отпечатено и на еден од светските јазици (Француски ј азик).

V. Тодорка Кондова (1926)

1. АКТЕРСКО МАЈСТОРСТВО, изд. „Студентски збор", Скопје, 1983, стр.56.

Во кругот на малиот број пишувачи за театарот од редовите на најнепосредните театарски творци (режисери, актери, педагози), покрај Љубиша Георгиевски, влегува уште и Тодорка Кондова, поранешен професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Таа ја напиша кратката, но мошне интересна и содржајна книга под наслов „Актерско мајсторство", прва од овој вид кај нас. Во овој труд, сублимирајќи ги своите богати искуства здобиени на професионалната драмска сцена, најпрвин во Македонскиот народен театар, потоа во Драмскиот театар, а на крајот од кариерата и во спомнатата скопска високошколска установа, Кондова го проследува актерското мајсторство во системите на големите театарски авторитети во доменот на режијата — Константин Станиславски и д-р Хуго Клајн од Белград давајќи му акцент на тоа што е вечно и живо во театарската уметност и во уметноста воопшто. Тоа е книга потребна и како прирачна литература во почетокот на студиите и како средство за целосно дооформување на еден драмски уметник. Затоа, според мислењето на авторот на книгата „Актерско мајсторство" — Тодорка Кондова, учењето е неопходно во кој и да е облик; тоа ѝ помага на творечката природа на дарбите иако не ја создава.

Се разбира, во никој случај не станува збор за механичко кратење на овие два система, туку за еден сублимат на она што е најсуштествено, најфундаментално во нив, независно од времето и местото каде што тие се остваруваат, односно се оживотворуваат во дело.

Овој не толку обемен труд на Т.Кондова започнува со претставувањето на знаменитата личност на Станиславски и на можностите и условите за создавање на МХАТ. Не одејќи во најситни детали, а сепак осврнувајќи се на сите оние пунктови што се од битно значење, Кондова ќе се задржи на дејноста на големиот театарски иноватор во најраната младост врзана за „Александровскиот театар", на влијанието што врз младиот режисер го има оставено Томазо Славини, на режисерското деби на Станиславски — пиесата „Плодови на просветата" од Л.Н.Толстој, на неговата соработка со Данченко, на првата серија постановки остварени на сцената на МХАТ, со посебен осврт за креативното присуство на Чеховата драматургија и на драматургијата на М.Горки.

Во посебна глава, разработувајќи ги творечките постулати на Станиславски, Кондова со право инсистира на мислењето на големиот руски режисер и театарски реформатор дека неговиот систем не може да се прифати за нешто завршено и конечно, за закон од кој не смее да се отстапува ни за влакно и дека во него има празнини и недостатоци.

Вториот дел на оваа книга му е посветен на творечкиот профил на д-р Х.Клајн, кој со огромен успех се изразувал во повеќе домени на духовниот активитет и кој освен како еден од најтемелните режисери и теоретичари, важел и за еден од најлуцидните театарски критичари, есеисти и публицисти. Како и во случајот со Станиславски, и овде Кондова го концентрира своето внимание на она што е суштина во доменот на режијата поврзана со спецификите и карактеристиките на актерското мајсторство. Затоа не случајно таа најпрвин ќе се осврне на книгата на Клајн — „Основни проблеми на режијата", констатирајќи дека „системот на Клајн се засновува врз определени видови естетски и етички принципи, од една, и од друга страна", дека тој „се менува со времето и затоа е секогаш свеж, современ, плодоносен". Виталноста и мудроста на системот на Клајн, Кондова посебно ги открива на планот на неговото системно проучување и дополнување на творечката природа на актерот.

За теоретските постапки на спомнатиот систем на Клајн од првостепено значење се прашањата врзани за темите со кои треба да се соочи артистот. Еве некои од нив, на кои Кондова посебно се осврнува: драмските судири на ликовите, утврдувањето на карактерите на темпераментот, на говорното дејствие, на поттекстот и тн. Обработени се покрај другото, во книгата на Т.Кондова — „актерско мајсторство" уште и начините на размислување на Клајн за мизансценот, костимот, маската.

Една во секој случај потребна книга и за нашето високо уметничко школство и за артистот кој се наоѓа во процесот на своето оформување и за читателот кој сака во еден скратен, кондензиран вид да се запознае со одликите и карактеристиките на теоретските постулати на два театарски великана.

VI. Александар Алексиев (1929)

1. ОСНОВОПОЛОЖНИЦИ НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМСКА ЛИТЕРАТУРА, изд. „Мисла", 1972, стр.250; и „Култура", 1976, стр.281 (второ дополнето издание)
2. ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ, изд. „Мисла", 1974, стр.207
3. АНТОН ПАНОВ, изд. „Мисла", 1974, стр.113
4. ДРАМСКОТО ТВОРЕШТВО НА ТОМЕ АРСОВСКИ, изд. „Современост", книга бр.21, 1974, стр.48,
5. НИЗ ЛИТЕРАТУРНОТО МИНАТО И СЕГАШНОСТА, изд. „Култура", 1984, стр.348

Во богатиот фонд дела не само во опусот на историчарот на театарот и театролот Александар Алексиев, туку и воопшто во македонската театрологија, едно од челните места ѝ припаѓа на книгата **„Основоположници на македонската драм-**

ска литература", за која нејзиниот автор го доби највисокото републичко признание — наградата „11 Октомври". Во оваа книга, тој на мошне уверлив и сериозен научен метод го проследува развојот на нашето драмско творештво, систематизирајќи на тој начин еден мошне значаен историски материјал кој пред тоа ѝ беше само парцијално и повеќе информативно-документарно презентиран на читателската јавност. Не е воопшто претерано ако се тврди дека оваа мошне комплексна проблематика доби најцелосно проучување и осветлување дури во есеистичкиот ангажман на Алексиев, кој со нему својствената педантност, студиозност и сериозност знаеше да ги одреди координатите на еден литературен жанр — драмата, кој пред војната беше најразвиен, и да ги профилира сите оние творечки посебности што му дадоа печат на театарскиот живот, посебно меѓу двете светски војни. Во оваа книга најголем простор зазема студијата за основоположникот на македонската драматургија и театар — **Војдан Чернодрински,** за неговото место и значење во нашата култура, за условите во кои тој создавал. Во посебни партии, т.е. есеи, се обработени животот и творештвото на **Васил Иљоски,** потоа творечките дострели на **Антон Панов,** како и исклучителната појава на македонската драмска литература — **Ристо Крле.** Завршен акорд на книгата „Основоположници на македонската драмска литература" од А.Алексиев е луцидниот оглед за односот на македонската битова драма во минатото и денес, во кој се анализираат неколку мошне битни прашања на релација: македонска битова драма — современ гледач, нашето драмско наследство и можностите за негово осовременување.

Второто дополнето издание на оваа книга, кое авторот — А.Алексиев им го посветува на сите оние „кои својот живот го поистоветија со своето творештво" е докомплетирано и со уште еден мошне простудиран есеј под наслов „Минатото, развојните тенденции и постигањата на македонската драмска литература", во кој е проецирана сликата за дострелите на македонската драмска литература од нејзините најрани почетоци до денес.

Неколку години по излегувањето од печат на книгата „Основоположници на македонската драмска литература", нејзиниот автор — А.Алексиев, потпирајќи се врз веќе публикуваниот оглед под наслов „Преломните моменти во животот и творештвото на **Војдан Чернодрински"** објави во посебно издание монографија за В.Чернодрински, а како прилог во него е отпечатена пиесата „Македонска крвава свадба". Иако овој обемен монографски труд, кој изнесува повеќе од 100 печатени страници битно не се разликува од првобитниот оглед, тој сепак до читателот доаѓа во значително проширена и дополнета верзија пред сè за животот и делото на Чернодрински, но и за времето и тешките услови во кои создавал авторот на „Македонска крвава свадба", особено пред и по Првата светска војна кога, како што е познато, бил расчеречен живиот организам на Македонија, а македонскиот народ минувал низ својата најголема голгота, што не можело да не се одрази врз животот и творештвото на Чернодрински. За ова живо и сугестивно сведочи новото поглавје под наслов „Црни години". Завршувајќи ја својата исцрпна монографија со познатата порака на Чернодрински, кој умира далеку од својата родна грутка, за тоа дека „оној народ што знае да го сочува родниот јазик и бит нема зошто да се плаши за својата иднина", и потсетувајќи нè на неговата желба дека сè што напишал и сторил, вредно или не, да ѝ се стави на располагање на Македонија, А.Алексиев е во апсолутно право кога ќе дојде до јасната и недвосмислена сентенца, сублимирана во следнава реченица: „Чернодрински беше убеден дека најубав споменик за него е неговото дело и дека единствено неговата татковина може достојно да му се оддолжи".

Како и монографијата за В.Чернодрински, и онаа за **Антон Панов** е настаната врз претходно објавен оглед во познатата книга на Ацо Алексиев — „Основоположници на македонската драмска литература". Сега, монографскиот труд за авторот на „Печалбари" е награден и надополнет со нови детали, со нови сознанија, со што на читателот му е овозможена една уште позадлабочена претстава за сето она најзначајно што ни го остави во наследство еден од основоположниците на македонската драматургија — Антон Панов. Оваа книга на А.Алексиев е пишувана на тој начин што мошне исцрпно нè запознава со детските и младешките години на А.Панов, со неговите први литературни обиди, со неочекуваниот триумф на „Печалбари" и со литературните и социјалните димензии на драмата „Печалбари" (ова се всушност и четирите поглавја на трудот на А.Алексиев, што исполнуваат повеќе од една третина на книгава). Тоа ќе рече дека добивме заокружена студија за идејно-естетските вредности на супериорно најдобриот драмски текст на А.Панов — „Печалбари" и за патиштата низ кои поминала оваа драма на македонските сцени и на сцените во другите југословенски театарски центри. Потоа, како прилог е објавена пиесата „Печалбари", за последните триесетина страници од книгата да бидат исполнети со уште едно, додатно есеистичко кажување под наслов „Во родниот Дојран", во кое се следи животот и творечката врвица на Панов тесно врзани за негoвиот роден крај непосредно пред II Светска војна, по Војната — сè до неговата смрт. Своевидно интересирање предизвикува и откривањето на некои помалку познати текстови на Панов. Овде пред сè станува збор за неколкуте незавршени огледи и написи од областа на историјата, литературата, театарот и др.

Пројавувајќи посебно интересирање и љубопитство за трудови од театролошки аспект, во чие средиште ќе се најдат творечките посебности во македонското драмско творештво, А. Алексиев ќе напише и неколку други книги, избори и сл. Една таква книга е кратката монографија за драмското творештво на **Томе Арсовски,** која како и монографиите за животот и делото на Чернодрински и на Панов подоцна повеќе пети е препечатувана во други книги, но која за разлика од нив е значително пократка. Постапката, структуирањето и конципирањето на главните содржини во книгата „Драмското творештво на Томе Арсовски" од А. Алексиев се слични, ако не и исти како и во претходните две монографии. Така, А. Алексиев најпрвин ќе се задржи на првите драмски обиди на Т. Арсовски, по што своето есеистичко разгледување ќе го насочи на неговото стожерно драмско дело — „Парадоксот на Диоген", кое според мислењето на авторот на оваа монографија е „патоказ за творечката зрелост", што е означена и во насловот на едно од шесте најопсежни и најтемелно обработени поглавја. Занимливо е да се укаже на фактот дека А. Алексиев во самиот наслов ги одредува вредносните елементи на драматургијата на Арсовски. Во уводното и мошне лапидарно поглавје тој ќе ја

истакне „егзалтираната приврзаност на Т. Арсовски кон животот и реалноста". Нема да бидат заобиколени и низа други суштествени нешта за драматургиската поетика на Арсовски, за неговите драмски текстови, кои добиле своја печатена или сценска верификација, или пак биле реализирани како радио драмски остварувања, телевизиски драми, од што логично ќе произлезе заклучокот за недвосмисленото „проширување на тематските и изразни региони" (еден од насловите на поглавјата) на разгледуваниот автор.

Овој труд на А. Алексиев, впрочем како и некои други негови слични монографски трудови, е незаобиколен при оценувањето и одредувањето на точното место и значење на драмската литература на Т. Арсовски во современите текови на македонската драматургија, како еден од првите и поистакнати драматичари што се појавија само една деценија по ослободувањето.

*

Меѓу дваесетината текстови од есеистичко-критичарски карактер во книгата **„Низ литературното минато и сегашноста"** од А. Алексиев ќе се сретнат и неколку огледи, портрети, записи и сл. на чисто литературни теми. Такви се темите за поетските трепети и светови на **Арсениј Јовков**, за загинатите македонски поети во II Светска војна — **Никола Ј. Вапцаров, Антон Попов, Мите Богоевски, Коле Неделковски, Коста Рацин и Ацо Караманов.** Но, бидејќи најголемиот дел од овој ракопис е исполнет со есеи и други трудови посветени на македонската драматургија во минатото и сегашноста, како и со огледи што осветлуваат личности и настани, извонредно значајни за нашето театарско дело, за нашиот национален идентитет, слободно може да се каже дека е во прашање книга од областа на театрологијата, или уште поточно речено — од историјата на театарот и драмата во Македонија.

Како сестран и упорен истражувач и проследувач, како критичар и есеист со широк замав, со сеопфатен литературно - аналитичен поглед, Ацо Алексиев ги открива запретаните вистини за не толку многу далечното минато, за личности и појави што оставиле длабоки траги. Веќе во првиот и уводен текст под наслов „Најавата и одгласот на Илинден во македонската драма и театар" ќе нѐ увери во мошне комплексниот приод на споменатиот историчар на театарот во презентацијата на толку многу значајната проблематика. Во овој обемен труд, Алексиев низ неколку посебни поглавја студиозно ќе се осврне на придонесот на македонското драмско творештво и театар во разгорувањето и афирмацијата на вооружената борба на нашиот народ, нивното значење и улога во одбраната на идеалите и пораките на Илинден, Илинденската епопеја како инспирација и патоказ на македонската драма, при што не се заобиколени ангажманите во оваа насока на **Чернодрински** и **Мајски,** како и оние на **Васил Иљоски** во поново време.

Покрај мошне интересниот есеј на тема „Фолклорните елементи во творештвото на Војдан Чернодрински", кој се одликува со својот синтетичен приод и богат материјал, вниманието го привлекува и записот од средбата со македонската артистка од почетокот на овој век — **Марија Чернодринска,** инаку долгогодишна животна сопатничка на основоположникот на македонската драматургија и театар — В. Чернодрински.

Трагајќи по малку познатите вредности и достоинства во нашата културна историја, ќе наидема на есејот посветен на драмското творештво што го оставил во наследство еден од редовите на македедонската емиграција во Америка **Младен Мартинов-Бурински,** кој создавал меѓу двете светски војни и чиј придонес на неговите драмски обиди треба да се респектира како прилог во „збогатувањето на македонската драмска литература меѓу двете светски војни".

Еден од стожерните огледи во книгата „Низ литературното минато и сегашноста" е оној што се однесува на пледоајето на современата национална драма и за култивиран сценски израз, што е прилог кон уточнувањето на националната и идејно-естетската платформа на малку познатиот **Македонски народен театар од 1924 година.** Во случајов станува збор за едно мошне аргументирано сведочење за сите позначајни развојни фази и насоки на македонскиот театар меѓу двете светски војни.

Со исклучок на рефератот одржан на симпозиумот посветен на животот и делото на Антон Панов во 1981 во Дојран во рамките на манифестацијата „Дојрански ракувања", сите други есеистички текстови нѐ пренесуваат во ова наше време и тие тематски се насочени на разгледувањето на сето она најзначајно создадено во доменот на македонската драматургија и театар од ослободувањето до денес. Во оваа смисла е карактеристичен огледот за творечкиот опус на В. Иљоски, за да биде заокружена оваа тематска целина и со текстот за педесетгодишното живеење на „Бегалка" од Иљоски.

Увод во современата македонска драматургија е направен со есенцијалниот есеј под наслов „Дострелите и искушенијата на современата македонска драма", кој дава релјефна слика за нејзиниот несомнен растеж, за нејзините афирмативни текови и сл.

Драмскиот опус на двајца истакнати македонски драматичари — **Томе Арсовски и Бранко Пендовски** ќе бидат обработени во посебни студии, кои заедно со текстот за развојниот пат на младиот македонски драмски писател — **Горан Стефановски,** што е повеќе скица за портрет, прават една интегрална целост.

Во творечкото интересирање и љубопитство на А. Алексиев влегуваат и карактеристиките и спецификите на современиот радио-израз, кој како самостоен драмски жанр се конституира некаде во педесеттите години, за една деценија подоцна своите први никулци да ги најави и телевизиската драма. Ацо Алексиев со извонредно познавање на материјата, кратко, но мошне аналитично ќе укаже на различностите на овие два медиума, но и на заедничките нивни допирни точки. Осврртот за остварувањата во овие домени на творештвото што ги има направено писателот и театаролог — Благоја Иванов, придонесува да се комплетира сликата и за еден специфичен сегмент на нашата драматургија, и за еден нејзин истакнат творец (Бл. Иванов), посебно во областа на радиодрамското творештво, со користењето на разните форми што ги овозможува овој жанр (радиодрамата, радиоиграта, радио-монологот).

VII. Матеја Матевски (1929)

1. ДРАМА И ТЕАТАР (III том), изд. „Мисла" 1987, стр. 428

По вкусот и начинот на размислувањето, и особено по постигнатиот професионализам во најдобрата смисла на зборот, книгата „Драма и театар" од М. Матевски, што излезе во рамките на изборот од три тома, несомнено претставува една од најцелосните, најуспешни книги во македонската театрологија. Релјефноста и рефлексивноста на текстовите на оваа книга се состојат пред сѐ во фактот што таа, освен мошне издржани и квалитетни рецензии и прикази за театарски премиери и гостувања, е збогатена и со огледи за неколкумина истак-

нати македонски и светски драмски писатели, како и со еден театарски патопис, односно дневник под наслов „Сараевска пролет", во кој се обелоденуваат најзначајните настани на XX Фестивал на малите и експериментални сцени на Југославија во Сараево. Со ваквиот начин на презентација на театролошките тродови на М. Матевски, кој со пишување театарска критика, односно со следење на театарскиот живот се занимава уште од средината на 1955, се дава мошне одредена слика и атмосфера за одделни фази во развојот на театарскиот живот во Македонија, а се проецира и сликата за некои покарактеристични тенденции во Југославија. Го прави сето ова авторот мошне авторитетно, комплексно, сериозно, стручно, но и јасно-карактеристики инаку својствени за скоро сите негови рецензии и есеи со театарска проблематика. Како што е познато, неопходна претпоставка за вистинска современа критика е ерудицијата, а неа ќе ја сретнеме и во такви значајни теми што ги обработува М. Матевски, како што се: „Театарот и неговата современост", „Домашната драма и модерната сценска постапка", „Еден поглед на развитокот на македонскиот театар" и др. Овие теми, заедно со пораката по повод Меѓународниот ден на театарот, што М. Матевски ја напиша во 1981 (тоа е еден од најинспиративно напишаните текстови во книгата), како и неколкуте мошне впечатливи огледи за драмското творештво на **Х. Ибзен**, за творештвото на **К. Чашуле и Б. Пендовски**, а исто така и за првата книга есеи со театарски теми „Свет-сон" од **Љубиша Георгиевски** ќе најдат соодветен простор во првото поглавје.

Убав пресек на современата македонска драматургија, М. Митевски дава во наредното, второ, поглавје, во кое тој на еден продлабочен и синтетизиран вид ги разгледува дамските текстови на повеќемина познати македонски драматичари: **В. Иљоски, Р. Крле, К. Чашуле, Т. Арсовски, Б. Пендовски и Ѓ. Сталев.**

Најголем број страници-скоро една третина од книгата, околу 150, доволни дури и да се комплетира цела книга, опфаќаат белешките под наслов „Пред крената рампа", кои од 1963 до крајот на 60-тите години ги објавуваше на страниците на „Разгледи", како постојан театарски критичар на ова реномирано гласило, кои заедно со спомнатиот патепис-дневник од Сараево го сочинуваат третиот дел на оваа книга. Со многу страст и познавање на проблематиката, со изострен слух и такт, мотивирано и аргументирано, М. Матевски се осврнува не само на продукцијата на Македонскиот народен театар од мигот кога драмскиот ансамбл на оваа театарска куќа почна со работа во новиот монтажен театарски објект на булеварот ЈНА во 1965, не само за раѓањето и подемот на еден нов театарски колектив, на еден нов вид театар (Драмскиот театар), туку и за некои позначајни гостувања на ансамбли од земјата и странство, па дури и за појави на аматерски драмски состави од нашата Република.

Хроничарското сведочење на М. Матевски има посебно значење особено кога тоа се однесува на оценките за продукцијата на Драмата на МНТ и на скопскиот Драмски театар. Критиките за претставите на спомнатите два театра во периодот од 1965 до 1969 се секогаш надвор од сижеата на делата, така што М. Матевски дури ни попатно не се задржува на нивното елементарно прераскажување и шаблонско расчленување. Со ваквиот потход, авторот на книгата „Драма и театар" вникнува пред сè во внатрешната сложеност на секој текст, на изведбата, на невидливото и недоискажаното во нив. Тој се стреми не само да го оцени спектаклот, туку да го протолкува, односно да ги проследи процесите во него, да му помогне на гледачот постепено да проникне во претставата и тн. Тоа ќе рече дека се мислело колку на изведбата, толку и на публиката, од што произлегува сложената врска меѓу сцената и гледалиштето, меѓу уметноста и животот. Не е ли тоа еден доказ повеќе дека во сите видови уметности само кај театарската уметност публиката е елемент на творештвото. Сево ова ми дава за право да констатирам дека македонскиот театар во целина, посебно скопските театарски куќи — МНТ и Драмскиот тетар, во М. Матевски добија мошне сигурен, темелен и авторитетен толкувач, па затоа неговите критики остануваат како пример за висока стручност во македонската театарска критика и театрологија.

Театарската критичарска актива на М. Матевски во почетокот на неговата кариера како хроничар на театарскиот живот, која се остваруваше преку програмите на Радио Скопје во периодот од 1955 до 1961, најде простор во четвртото, последно, поглавје под наслов **„Кон сопствениот континуитет"** и во него, освен рецензии за тековни настани на скопските театарски куќи — Драмата на МНТ и Драмскиот театар, ќе сретнеме прикази, осврти, критики и сл. за сценски реализации и на некои професионални драмски состави од внатрешноста на Републиката (народните театри од Битола, Прилеп). Во случајов станува збор за оние рецензентски текстови што ги преживеаја скопската поплава и земјотрес, а особено „административната и лична немарност", како што ќе биде наведено и во белешката на авторот на крајот од книгата, што значи дека на читачката јавност не можело да ѝ се презентира сето она што излегло од критичарското перо на М. Матевски како театарски критичар, туку она шо било запазено, отргнато од заборавот на времето, во што се состои и битната разлика на критиката што се објавува во весниците и списанијата од онаа што се негува на Радиото, чие запазување најчесто или скоро исклучиво зависи од педантноста на нивниот автор. И во овие почетни рецензии за театарски настани импонира зрелоста и сеопфатноста со кои М. Матевски им приоѓа во расветлувањето на различните аспекти на секоја претстава. Цврсти и изградени ставови, мериторни судови, занимливи и богати опсервации при театролошкото разгледување на драмскиот текст и на другите елементи во претставата-овие и низа други вредности се иманентна одлика на рецензиите за кои станува збор, по што не е воопшто тешко да се заклучи дека во прашање е една мошне потребна, драгоцена и корисна книга.

VIII. Ристо Стефановски (1929)

1. ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА, изд. „Македонска книга", 1976, стр. 200

Најверодостојна оценка за книгата на Р. Стефановски-„Театарот во Македонија" наоѓаме во приказот на Борко Зафировски, објавен во „Нова Македонија" од 6.9.1977, во кој, покрај другото, се истакнува дека спомнатата книга „треба да се прифати како своевиден стимуланс за натамошни истражувања, зашто благородноста и природноста на темата што се обработува во неа бара најразлични постојани осврти за да се создаде целосен процес над чија што широчина и отвореност ќе се формира историјата на македонскиот театар. Инаку, со исклучок на материјалот што обврзува на потемелна обработка, обврзува и нејзината привлечност, поставена на нееднакви извори и недоволно оформената истражувачка научна и уметничка подлога. Таквите недостатоци, времето и прогресот

знаат вешто да го исполнат. Важно е дека започна процесот, пред сè благодарение на овој амбициозен и вреден потфат."

Слична е и оценката на Јордан Плевнеш изнесена на страниците на „Студентски збор" од 10.5.1977: „Книгата 'Театарот во Македонија' претставува еден информативен зафат во длабоките пластови на историјата"...

И навистина, првпат на едно место се изнесуваат импозантен број податоци за клучни аспекти на театарот во Македонија. Обемната материја, распределена во шест поглавја дава убав преглед на развојот на театарската уметност до словенскиот период (прво поглавје), за да се запознаеме потоа и со видовите на театарското творештво во словенскиот период, односно со старословенските „бесовски игри" и со творештвото на театарски план за време на османлиското владеење. Третото поглавје, наречено „Театарски живот од првите дијалози на Цинот до создавањето на македонскиот театар", ги следи појавите на училишните театарски групи, на театарот во манастирите, на професионалните драмски состави во Македонија, до театарскиот живот во годините на бугарската фашистичка окупација. Од посебно значење е разгледувањето на развојот на МНТ како национална театарска куќа во Републиката, при што посебно и строго информативно се обработени начините на создавањето на трите ансамбли на МНТ — Драмата, Операта и Балетот.

Покрај основањето на другите театри во Скопје (Драмскиот театар и Театарот на народностите), во петтото поглавје предмет на авторовото опсервирање се и настапите на македонските театри на двете најреномирани југословенски театарски манифестации — Стерииното позорје и фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија во Сараево — МЕСС. Освен што го одредува местото и значењето на театрите во другите градови во Македонија (Битола, Штип, Куманово, Прилеп, Струмица) и освен што бегло се задржува на нивните репертоари, Р. Стефановски прави информативен преглед уште и за 10-годишното постоење на театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп, а се задржува на постигањата на радио-драмското творештво, на ТВ драма, како и на создавањето уметнички кадри за потребите на СР Македонија, со што се заокружуваат содржините на оваа интересна театарска историја.

Со еден ваков многу широк регистар на теми, логично е што не можело да се даде поцелосен и поаналитичен историски пресек, односно осврт на развојните врвици на театарот во Македонија. Меѓутоа, самиот факт што на едно место првпат во оваа книга се изнесуваат повеќе богати и занимливи информации, сам за себе доволно јасно укажува дека овој труд на Р. Стефановски, инаку дипломска работа на Факултетот за драмски уметности во Белград (Отсек за организација), ќе остане како еден веќе разработен увод во идната историја на театарскиот живот во Македонија. Па дури и повеќе од тоа, барем судејќи според мислењето на загрепскиот критичар Јозо Пуљезовиќ, кој во весникот „Око" од 21.4.1977 ќе напише дека оваа книга на Р. Стефановски ќе биде корисна и за критичарите и театролозите надвор од Македонија, зашто „низа факти што значат материјал за проучување на историјата на македонскиот театар, имаат свои рефлекси во театарските збиднувања не само во македонскиот театарски простор". Секако, најголем комплимент за книгата „Театарот во Македонија" е оној што го дава спомнатиот критичар од Загреб. Тој на крајот од својот подолг приказ се залага книгата на Р. Стефановски, како единствена граѓа за изучување на историјата на македонскиот театар, да биде преведена и на другите наши јазици и како неопходна книга да влезе во програмите на нашите театарски академии, бидејќи „нигде историјата на македонскиот театар не е толку исцрпно обработена како во овој труд на Стефановски. Навистина, труд кој заслужува највисока оценка и поддршка и надвор од Македонија", — следи заклучниот коментар на Јозо Пуљезовиќ.

IX. Нада Момировска (1929)

1. ВАСИЛ ИЉОСКИ, изд. „Наша книга", Скопје, 1977, стр. 86

Во релативно малиот број трудови пишувани како докторски дисертации и сл., а подоцна објавувани во посебни книги, спаѓа и монографијата „Васил Иљоски-творечка особеност и литературно-драматуршка еволуција" од д-р Нада Момировска. Задржувајќи се на почетокот, т.е. во првата глава, на основните карактеристики и особености на творечката личност на В. Иљоски, Момировска на еден строго синтетизиран начин го означува неговото високо место во македонската драматургија, истакнувајќи дека од делата на овој автор, како и од оние на другите двајца основоположници — Р. Крле и А. Панов „денес се гради зградата на уметничките драмски достоинства". Следно поглавје на кое Момировска го задржува вниманието на љубопитниот читател се темата и идејата во делата на В. Иљоски, а разгледувањето на севкупниот опус на авторот на „Бегалка" го продолжува со анализирање на ликовите и карактерите во делата на Иљоски. Поглавјето во кое се обработуваат драматургиските карактеристики и развојот на фабулата и дејствието во пиесите на Иљоски е не само најобемно, но се чини и најкомплексно обработено и има белег на студија од повеќекратно значење. Делот посветен на особеностите на стилот и изворите на јазикот во делата на Иљоски го привлекува вниманието со својата згуснатост и лапидарност. На само неколку страници, доста прецизно и есенцијално дадени се одговори на повеќе битни прашања што произлегуваат од оваа тема, како што се прашањата за особеностите на стилот и општите карактеристики на јазикот, за лексичките особености и појави и за основното и преносно значење на зборовите. Шестото, и последно, поглавје е значајно по тоа бидејќи ги обработува фолклорните видови и елементи во делата на Иљоски, без кои е невозможно да се објаснат најсуштествените одлуки и специфики на драмската поетика на В. Иљоски. Колку органски фолклорот е поврзан за битовиот карактер на пиесите на авторот за кој станува збор, говори и размислувањето на Н. Момировска, кога истакнува дека „во обемната и разновидна творечка преокупација, Васил Иљоски е пластичен показ не само за автохтоната тематска и идејна тематска почва, туку и за нераскинливата поврзаност на литературата со богатиот фолклор, тој вековен придружник на народот и неговата творечка неизмерност".

Својот темелно напишан монографски труд, Нада Момировска ќе го заврши со следниов мошне респективен и афирмативен заклучок:

„На примерот на Васил Иљоски ќе се покаже народната и уметничката вредност, објективен однос во објективна литература како што е оваа драмска. Со целосната и со ерудиција спроведена врска меѓу фолклорот и уметничката литература, ќе се покаже колку народниот мотив и текст, убавината и смислата на фолклорот биле и ќе бидат долговековни творечки пориви и достоинство и дека уметничката литература во Македонија не е артифициелна уметничка креација, без корен и кон-

тинуитет, туку плод на долгогодишна творечка едностојност и длабок латентен материјал".

Заслужува напорот на Нада Момировска да ја ,комплетира монографијата за Васил Иљоски со мошне прегледни био-библиографски податоци, класифицирајќи ги делата од овој наш истакнат драматичар според жанрови, и истовремено запознавајќи го читателот и со другите видови писателска дејност на споменатиот автор-со научните прилози, есеи, литературни огледи, статии, како и со неговите трудови од областа на јазикот и фолклорот.

Всушност, монографијата за творештвото на Васил Иљоски е книга, поточно речено студија која е добродојдена за оние што се занимаваат со проследувањето на драмското творештво, но и за пошироката читачка публика.

X. Иван Ивановски (1930) *

1. ВОЛШЕБНИК НА СЦЕНАТА, изд. на Македонскиот народен театар од Скопје, 1973, стр. 127
2. ЕДНА ДЕЦЕНИЈА ПОСТОЕЊЕ, изд. на Театарските игри „Војдан Чернодрински" од Прилеп, 1976, стр. 144
3. ОБЛАСНИОТ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР ВО ГОРНА ЏУМАЈА, изд. „Македонска ревија", Скопје, 1977, стр. 109
4. ОД ТРЊЕ КОН ЅВЕЗДИТЕ, изд. „Култура", 1977, стр. 146.
5. ЈОВАН БОШКОВСКИ КАКО ТЕАТАРСКИ КРИТИЧАР, изд. „Современост", книга 28, 1978, стр. 36.
6. АЛЕКО, изд. на Народниот театар од Штип, 1979, стр. 99
7. ПЛИМА И ОСЕКА, изд. „Македонска книга", 1981, стр. 240
8. НЕЗАБОРАВНИ СРЕДБИ, изд. „Македонска ревија, 1982, стр. 153
9. НА СВОЈА ПОЧВА, изд. „Култура", 1983, стр. 286
10. 40 ГОДИНИ НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА, изд. на Народниот театар од Битола, 1984
11. ВО ЧЕКОР СО ВРЕМЕТО, изд. на Драмскиот театар од Скопје, 1986
12. СВЕТЛИНИ НА СЦЕНАТА (на албански јазик), изд. на „Флака е влазеримит", 1986, стр. 160.
13. ПРОТИВ ЗАБОРАВОТ НА ВРЕМЕТО, изд. „Македонска книга", 1987, стр. 186
14. БИТОЛСКИ ТЕАТАРСКИ ДЕНОНОЌИЈА, изд. на „Мисирков", Битола, 1987, стр. 204

Напишана по порачка и наменски — по повод прославата на 50 години уметничка дејност на доајенот на македонската актерска уметност Петре Прличко — јубилејната книга „Волшебник на сцената", „прва од тој вид во Македонија и една од ретките во Југославија" (Васил Тоциновски: „Театрон", Белград, бр. 17, 1974) имаше нешто поголем публицитет во другите републички центри отколку во Македонија. Спомнатата монографија од Ив. Ивановски беше разгледувана во љубљанско „Дело" (Андреј Инкрет), „Борба" од Белград (Феликс Пашиќ), „Сцена" од Нови Сад (Мирослав Беловиќ), „Вјесник" од Загреб (Далибор Форетиќ), „Мађар Со" од Н. Сад (Ласло Вегел), Радио Београд — Прва програма (Божидар Божовиќ)... Со исклучок на Ц. Здравковски, кој книгата „Волшебник на сцената" ја оцени како „монографија со скромни можности" (ова е насловот на неговиот приказ), сите други рецензенти за овој монографски труд пишуваа главно афирмативно. Колку за илустрација, би потсетиле на пишувањето на М. Беловиќ. „Со знаење направена, а истовремено популарна, монографијата 'Волшебник на сцената' можат да ја прифатат и да ја доживеат и професионално ориентираните луѓе во театарот и околу него, и сосема младите и сè уште непатени гледачи. Писателот И. Ивановски го раскажува живописот на П. Прличко динамично, слободно, присно", забележува еминентниот белградски и југословенски режисер, педагог и театролог, додавајќи дека „композицијата на оваа монографија е неконвенционална", дека „ритмот на хрониката се прелева во инвентивно замислени внатрешни монолози на Прличко" и дека токму таа слободна употреба на различните форми ѝ дава на монографијата за еден актер интензитет и непосредност".

*

И втората книга на Ив. Ивановски со театарска проблематика беше напишана по порачка и наменски — овојпат повод беше 10-годишниот јубилеј на Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп. Низ театрографски податоци дадена е „целосна слика за растежот на игрите, но и слика во поширока смисла за театарскиот живот во целата наша Република (Петре Бакевски во „Вечер"). Илија Милчин во опсежниот осврт, објавен во „Нова Македонија" од 23.6.1976, ќе истакне дека е ова всушност „прво театролошко дело на македонски јазик кое дава необично многу и дефинирани податоци за развојот на македонскиот театар во рамките од 10-те последни години" и дека „значењето на овој пионерски потфат на Иван Ивановски во нашата театрологија се појавува во еден извонреден сјај на крајно вредно и потребно дело".

*

Независно од постоењето на трудови што ја осветлуваат развојната врвица на Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја, денешен Благоевград, Пиринска Македонија, се чувствуваше голема потреба од еден поинтегрален зафат за неговата едногодишна дејност. Таа празнина ја пополни Ив. Ивановски со документарно-публицистичката монографија за првиот професионален драмски ансамбл на македонски јазик во Пиринска Македонија, што беше објавена во посебна книга со предговор на академикот Михајло Апостолски. Според скоро еднодушното реагирање на критиката, оваа студија „претставува значаен придонес кон историјата на македонскиот театар и на македонската национална култура. Таа колку што претставува сведоштво за минатото, толку е и порака за иднината („Комунист").

*

Стрпливата и умешна истражувачка работа на Ив. Ивановски, како што на едно место ќе забележи сараевскиот критичар и есеист Светозар Радоњиќ — Рас, осврнувајќи се на неколку негови книги од областа на театрологијата во ревијата „Одјек", резултираше и со книгата „Од трње кон ѕвездите", што претставува антологиски избор на 9-мина втемелувачи на македонската глума **(Димче Трајковски, Тодор Николовски, Петре Прличко, Илија Џувалековски, Крум Стојанов, Илија Милчин, Трајко Чоревски, Мери Бошкова и Тодорка Кондова).** Македонската и посебно другата југословенска критика оваа книга на Ив. Ивановски ја оцени како „една заокружена целина", како „вреден прилог во македонската театрологија".

---

*) Овие забележувања ги напиша Гордана Ивановска, со помош на авторот на овој труд

Во доменот на монографско-портретната обработка на истакнати личности од македонскиот театар спаѓа и книгата „Јован Бошковски како театарски критичар". Сè што треба да се каже за неа е фактот дека таа претставува почеток на едно поцелосно и посестрано разгледување на животот и делото на еден од најистакнатите повоени хроничари и естетичари на театарскиот живот во Македонија — Јован Бошковски.

*

Шестата книга на Ив. Ивановски од областа на театрологијата е посветена на познатиот артист на Народниот театар од Штип Алеко Протогеров по повод одбележувањето на 30 години негова уметничка дејност. Ова е прва и досега единствена монографија за еден драмски уметник од внатрешноста во нашата Република.

*

Книгата од критичарско-документарен карактер — „Плима и осека", за која нејзиниот автор — Ив. Ивановски ја доби наградата на град Скопје — „13 Ноември", содржи две интегрални целини. Во првата е прикажано присуството на македонскиот театар на театарските фестивали во Југославија, а во втората е даден приказ за гостувањата на југословенските и странските ансамбли во Македонија, при што е опфатен периодот од 1945 до 1980. Покрај другото, „низ еден рецензентско-критичарски пристап авторот на оваа книга си постави задача да даде одговор за местото и постигањата на македонскиот театар во нашиот повоен театарски живот". Тргнувајќи од ова становиште, театарскиот критичар на Радио Београд — Божа Божовиќ смета дека е „тоа капитално дело за еден вид национална култура".

*

И наредната книга на И. Ивановски — „Незаборавни средби", исцело посветена на гостувањата на театрите од Македонија во Бугарија во периодот од 1945 до 1982 и структурирана во 12 поглавја, му донесе на овој театарски критичар и театролог високо признание — републичката награда „Мито Хаџивасилев — Јасмин" за најдобро остварување од областа на публицистиката. „Ова навраќање на книгата на Иван Ивановски", наведува во својот приказ Илија Милчин, објавен во „Нова Македонија" од 27.2.1983, „имаше за цел да посочи на функционалноста на посочената материја од аспект на архивистичкиот нејзин прилог кон националната театрологија".

*

За разлика од повеќето книги на театарски критики, есеи и сл., книгата „На своја почва" од И. Ивановски комплетно е ориентирана на разгледување сценски реализации работени исклучиво на текстови од македонски драмски автори. Со една ваква линија се одбележува мигот на театарскиот живот во СР Македонија во доменот на домашното драмско творештво, што е прв обид од овој вид. Оваа книга содржи два дела. Првиот дел го комплетираат рецензии и прикази за претстави остварени врз оригинални драмски дела, почнувајќи од В. Чернодрински до Г. Стефановски, додека вториот дел, што е значително помал, претставува слика на драматизираните прозни и други текстови на 7-мина македонски раскажувачи и поети. И во двата дела, редоследот на прикажаните изведби, настанати во периодот од 1967 до 1982 се прави според годините на раѓањето на авторите.

*

Прилог кон историјата на македонскиот театар, И. Ивановски даде и со објавувањето на монографијата „40 години Народен театар — Битола", па иако пишувана, како и неколкуте претходни книги, наменски, таа беше „нешто најубавото со што битолскиот Народен театар го одбележа својот јубилеј" (Петре Бакевски — „Вечер" од 14.11.1984), разликувајќи се од некои други слични монографии на тој начин што нејзиниот автор „не оди на праволинејно хронолошко разгледување, туку низ шест одделни тематски целини ги согледува постигањата на Народниот театар од Битола во поминатите години", да се послужиме со мислењето на Благоја Иванов, изнесено во „Современост" бр. 6, 1985. Така, во првото поглавје се разгледува репертоарот, со критички осврт врз изборот на делата; второто поглавје е посветено на глумата, односно на актерите. Во третата глава, пак, се оценуваат дострелите на режијата, а во четвртата се опфатени дострелите во другите области (сценографијата, костимографијата, преводи на драми, музиката и сл.). Последните две поглавја — петтото и шестото, ни даваат можност да се запознаеме со гостувањата остварени на битолската професионална драмска сцена и со турнеите на битолскиот драмски ансамбл во Републиката и надвор од неа, односно со критиката што во еден континуитет ја следела дејноста на овој театарски колектив.

*

По сосема друга постапка од онаа во монографијата на Народниот театар од Битола, работена е публикацијата „Во чекор со времето" од И. Ивановски, подготвена по повод 40-годишниот јубилеј на скопскиот Драмски театар. Обемниот и критичарски насочен материјал во монографскиот труд за Драмскиот театар е презентиран хронолошки, по години, а потоа во посебни поглавја е даден преглед на сите артисти (активни, пензионирани, умрени). Поголемиот број од нив имаат карактер на мали портрети или студии. Не изостанува, како и во битолската монографија, документарниот дел (преглед на сите претстави и др.). Оценувајќи ги во сараевската ревија „Одјек" монографиите издадени по повод јубилеите на Народниот театар од Битола и на театарот од населбата „Карпош" од Скопје, критичарот Светозар Радоњиќ — Рас ќе го заврши својот подолг осврт со следнава констатација: „Имено, овие две публикации се некаде на средината меѓу книги и модерни ревии со доста колор и свежина и на идните приредувачи и издавачи можат да им послужат како пример за вакви изданија."

*

„Shkeloime skenike" („Светлини на сцената") е прва книга од И. Ивановски преведена на еден од јазиците на народностите (албански). Најголемиот број текстови од оваа книга се рецензии за тековната продукција на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје, распределени во неколку циклуси: првиот за претстави работени врз дела од автори од албанската народност во Македонија; вториот — за сценски реализации остварени врз текстови од македонската

и другата југословенска драматургија; и третиот — за остварувања од странската современа и класична драмска литература. Во две посебни поглавја се разгледуваат: драматургијата на писателите од албанската народност во СРМ од 1950 до 1975, потоа драмскиот опус на истакнатиот писател од албанската народност во Македонија Муртеза Пеза, како и творечките профили на тројца починати истакнати творци и членови на оваа скопска театарска куќа: режисерот Мирко Стефановски и артистите Марк Марку и Ќемал Адини.

*

Еден вид продолжение на зборникот портрети на И. Ивановски под наслов „Од трње кон ѕвездите" претставува неговата книга „Против заборавот на времето". Но, ако првата книга претставуваше еден строго антологиски избор на врвните вредности во македонската професионална глума, втората ја комплетираат 50 „записи за артисти — основоположници на македонската актерска уметност", како што стои во поднасловот на оваа книга. За неа во дневниот и друг печат во СРМ не можеше да се сретне ниту еден напишан ред, но затоа книгата „Против заборавот на времето" наиде на убави одгласи во печатот и надвор од нашата Република (љубљанско „Дело", на пример, приказ од Славко Пездир).

Слична судбина како и спомнатата книга — „Против заборавот на времето" доживеа и наредниот театролошки труд на И. Ивановски — книгата „Битолски театарски денонокија". И ова издание во дневниот печат во Републиката остана неодбележано, нерегистрирано. Ова е инаку втора книга на рецензии исцело ориентирана на дејноста, односно на тековната продукција на битолскиот Народен театар (првата беше „Драматичари" од Цане Здравковски). Меѓутоа, книгата на И. Ивановски во својот прв дел наречен „Време на зрелоста" е исполнета и со есеистички текстови за 40-годишниот развој на битолската професионална драма, за неколку истакнати поранешни артисти на театарот од градот под Пелистер и сегашни творци во областа на сценографијата и костимографијата и др. „Денонокија на зрело размислување", „богат театарски летопис", „прекупотребна книга", — ова се само еден мал дел од забележувањата на Градимир Гоер, изнесени во неговата рецензија, објавена во весникот „Комунист" — издание за Босна и Херцеговина.

XI — Доц. д-р Миодраг Мицев (1934)

1. ПСИХОАНАЛИЗА И ТЕАТАР, изд. „Просветно дело", Скопје, 1978, стр. 181

Од видот на многу ретките, ако не и единствени од тој вид книги не само кај нас — во Македонија, туку и во Југославија, е книгата на доц. д-р М. Мицев — „Психоанализа и театар", што е поделена во два дела. Додека во првиот дел авторот ги следи развојот и процесите на „Детството", „Зрелото доба", „Несвесното и свесното", на „Параноичноста и психоанализата", се разбира, низ аспектите на театарската уметност (ова се, всушност, и насловите на темите), во вториот дел тој навлегува во психоанализата на драматургискиот процес, во психодинамиката на режијата, разгледувајќи ги во посебни поглавја уште и прашањата врзани за односот на артистот и режисерот, за артистичката уметност, за сцената и публиката, за критичарот и телевизиската драма.

Две нешта се посебно релевантни за оваа интересно конципирана и зрела книга: разбирливиот јазик, достапен на секој читател, независно до познавањето на психоанализата, и пополнувањето на една голема празнина во развојот на теоретската мисла во доменот на теоретската мисла во областа на театарот кај нас, на што впрочем укажуваат и рецензентите на оваа книга, д-р Стефан Стефановски и доц. Љубиша Георгиевски.

Илустрирана со фотографии од драмски дела и ликови, од нивните емоционални и интелектуални односи во светлината на современите психоаналитички согледувања, книгата „Психоанализа и театар" од М. Мицев има претензии, но и видливи постигања во поглед на осветлувањето на односот на два суштествени феномена: психоанализата како наука и театарот како врвна уметничка манифестација на човекот.

Всушност, кому му е упатена, т.е. наменета книгата „Психоанализа и театар"? Индиректен одговор на ова прашање дава самиот нејзин автор на крајот од краткиот и содржаен предговор: „Доколку напишаново помогне уште повеќе да се доближи театарот кон публиката и публиката кон него, тој ја постигнал својата цел«. Или, како што на обвивката на насловната страна ќе забележи авторот на книгата „Психоанализа и театар" — „овој ракопис не им го посветувам исклучиво на театарските уметници, туку и на оние кои театарот го сакаат и покажуваат интерес за психолошките настани во човековата егзистенција".

Врз примерите на дела од колосите на светската литература **(Шекспир, Ибзен, Софокле, Достоевски** и др.) потоа од современата светска драматургија **(О'Нил, Милер),** Мицев продлабочено ја елаборира темата на детството за да дојде до заклучок дека „пренагласените социјални афирмации на децата понекогаш се непожелни и дека ваквиот млад човек има многу малку шанси еден ден на луѓето да им соопштува што и да е од театарската сцена".

Слична е постапката и во градењето на другите теми, при што како илустрација на своите становишта за свесното и несвесното, за параноичноста и психоанализата, М. Мицев ги зема ликовите и односите од капиталните дела на **Достоевски, Крилов, Брехт, Булгаков,** потоа од старогрчката драмска литература и др.

„Психоанализата на драматуршкиот процес" е насловот на есејот со кој е означен почетокот на вториот дел на книгата. Остава впечаток мошне занимливото авторово размислување за невротичноста и нејзината поврзаност со театарот. „Таа како неразделен дел од животот не можела да биде отсутна од театарската сцена во сите фази од нејзиното живеење, иако таа не може да биде иста", правејќи притоа битна разлика на мотивите на невротичноста кај денешниот човек и оние од некоја далечна историска структура. Мицев се задржува и на две други релевантни вистини. Првата се однесува на актерите („успешни се оние артисти кои со непосредно животно уверливи средства ја отсликуваат реалната ментална состојба на толкуваниот лик"), а втората за критиката, за која се изнесува став дека „никој не е во состојба да претендира на апсолутна вистина на своите судови кога е во прашање артистичката креација, зашто таква вистина не постои од субјективните мерила".

И покрај големото значење на книгата „Психоанализа и театар" од М. Мицев, таа не најде на соодветни одгласи не само во дневниот печат, туку, и во нашата периодика.

XII. Цане Здравковски (1936)

1. ДРАМАТИЧАРИ, изд. „Развиток" (посебна издавачка дејност при „Битолски весник"), 1973, стр. 231

Најревносниот театарси хроничар во 60-те и 70-тите години во Битола – Цане Здравковски, познат кај читателската јавност повеќе како раскажувач и литературен критичар, меѓу првите се претстави со книга театарски рецензии под наслов „Драматичари", во која тој ги вклучи своите критики исклучиво за продукцијата на битолскиот Народен театар, настанати во периодот од 1963 до 1973.

„Македонски писатели", „Југословенски писатели", „Странски писатели" и „Додаток" — ова се насловите на поглавјата на оваа книга и со една ваква концепција, односно композиција сосема е јасно авторовото определување да се презентираат критики за сценските проекти на битолската професионална драмска сцена не според годините на нивното настанување, односно прикажување на премиерните изведби, туку според припадноста на националните драматургии.

Инаку, најобемен е циклусот во кој се разгледуваат претставите работени според дела од странски автори, додека скоро ист е бројот на застапените писатели од македонското јазично подрачје и од подрачјата на другите национални југословенски драматургии.

Дури и при едно бегло прочитување на рецензиите, ќе се добие впечаток дека тие имаат повеќе новинарско-популаризаторски, отколку аналитичен карактер. Тоа ќе рече дека судовите на овој проследувач на битолскиот театарски живот скоро исклучиво гравитираат во сферата на покажувањето, т.е. прераскажувањето на фабулата на делото, а помалку се фундираат на другите компоненти во претставата, со видлива нагласка на истакнувањето на детали што не се во најтесна врска со прикажаниот драмски текст. Така, на пример, скоро половина од рецензентскиот текст за праизведбата на пиесата **„Окрвавен камен"** од **В. Иљоски** е исполнет со податоци за опусот на овој наш истакнат драмски писател или со изнесувањето детали за историјата на сценскиот живот на одделни негови пиеси. Но, земајќи ја обврската да биде што поисцрпен и строго информативен, тој не е секогаш во доволна мера прецизен, а многу негови произволни и неконтролирани судови можат да бидат доведени до голем знак на прашање. Така, во приказот за праизведбата на „Окрвавен камен" ќе наидеме на тешко прифатливиот и нелогичен став дека во спомнатава драмска хроника „нема доволно историски аргументи за некаков поконтинуиран драмски судир", за веднаш потоа да констатира дека во многу пунктови пиесата „се сведува на една обична, статична, наративна историска информација"(?!). Ништо помалку не е зачудувачко и збунувачко мислењето на овој театарски критичар дека **„Бегалка"** е „пиеса со речиси клиширани, црно-бело предадени личности, без некое подлабоко психолошко сенчење". Иако е општо познато дека младите режисери најмногу се склони кон експериментот (истражувањата траат во текот на целиот процес кај еден вистински творец, со тоа што се најекспонирани во првата, почетната фаза на развојот), авторот на книгата „Драматичари" сугерира сосема спротивно мислење. Тој смета дека „за почетникот е секогаш ризично експериментирањето, и затоа тој се определува за проверена реалистична постапка". Вака, Здравковски пишува кога ја оценува режисерската концепција на младиот режисер Благоја Марковски на **„Дундо Марое"** од М. Држиќ. За доста неодржливи, контраверзни ги сметам и неговите елаборации за драматизацијата воопшто, сметајќи дека таа практично е невозможна, зашто „ако сакаме еден роман да го умртвиме, да го погребиме, тогаш тоа најефикасно ќе го сториме со неговата драматизација". Мене лично не ми е познато некој роман да е погребан, макар и со најлошата драматизација! Напротив, знам и знаеме за многу, ако не и за безброј успешни драматизации (оние на Роже Планшон, на Албер Ками), а многу текстови од југословенската и македонската проза, колку да изгубиле од своите изворни вредности, не биле „грубо парафразирање на голите контури, извлекување на она што значи негова површнина". Има и други „бисери" и „изуми" во книгата „Драматичари". Такви се, на пример, размислувањата дека Ст. Сремац создал дело **(„Зона Замфирова")** кое „во својата основа нема некоја подлабока животна и социјална сила", дека на децата „токму театралноста и карикатуралноста им се допадливи"... Повеќе сум склон да му верувам на еден од најпознатите режисери во светот, инаку специјалист за детски куклени претстави – Јозеф Крофта од Чехословачка, кој на едно место истакнува дека „најмладите се публика со истанчен вкус, дека тие реагираат точно, дека имаат критички развиен слух за убавото". За тоа дека оваа книга „врие" од неочекувани „откритија", говорат и следниве примери. За едно од најкапиталните комедиографски дела не само на Молиер, туку и на светската комедиографија — „Тартиф" се наведува дека има „недостатоци во заплетот и мошне неочекуван и необразложен пресврт во расплетот, слабости пред сè обусловени од неразвиеноста на комедијата како драмски вид во Молиерово време", додека за виртуозните водвиљи на Фејдо авторот на „Драматичари" е категоричен во тврдењето дека тие „немаат ништо заедничко со вистинската уметност", дека **„Бубачка в глава" („Болва во уво")** е за неколку стапала подолу од другите Фејдоови дела, кои немаат ништо заедно со уметноста. И еден друг куриозум, според кој во драмите на **О'Нил** секој артист што нема дикција пропаѓа, дека овој автор не може да се игра површно, како делата на другите автори да дозволуваат артисти со лошо говорење, со површно играње и тн.

Добро е што е дадена хронологија на премиерните изведби, што е направен регистар на имињата, кој меѓутоа, без наведување на која страница тие се наоѓаат во книгата, е нецелосен. Но, дали само тие се доволни за една поамбициозна книга театарски критики. Стручноста е секогаш најценето нешто. Неа ја нема во доволна мера, а ако ја има е од маргинално значење.

XIII. Љубиша Георгиевски (1937)

1. СВЕТ – СОН, изд. „Студентски збор", Скопје, 1978, стр. 168.
2. ВЕЖБИ ПО АКТЕРСКО МАЈСТОРСТВО, изд. Универзитет „Кирил и Методиј", Скопје, 1982, стр. 24
3.. ОНТОЛОГИЈА НА ТЕАТАРОТ, изд. „Мисла", 1986, стр. 240

Како резултат на мошне нагласениот ангажман во поглед на пишувањето есеи со театарска проблематика, со кои познатиот македонски режисер и доцент по актерска игра при Факултетот за драмски уметности во Скопје — Љ. Георгиевски се појавуваше во низа списанија и дневни весници, настана неговата прва книга **„Свет-сон"**. Конципирана во облик на дневник, книгата за која станува збор со право се смета за една од поретките, ако не и единствена од тој вид кај нас. Нејзиното

значење се состои во тоа што таа на еден синтетизиран начин ни ги открива творечките неспокојства, неговите завидни и автентични искуства и видувања за театарот, за да добијат тие своја позаокружена содржина во разоткривањето на модерните театарски текови кај нас и во светот.

Оваа мошне занимлива книга ја сочинуваат два посебни дела, кои прават една компактна целина. Првиот дел е од чисто теоретска природа и во него наоѓаат место подолгите есеи — **„Отворено писмо до малограѓанинот" и „Густина на времето".** Вториот дел го комплетираат видувањата на авторот за некои свои покарактеристични постановки, остварени во Македонија и во некои други театарски центри во земјата. Свое одредено значење имаат уште и: малиот избор фотографии од претстави што се карактеристични за режиите на Георгиевски, како и резимето на неколку јазици (освен на македонски уште и на **англиски, руски и француски јазик),** во кое авторот изнесува повеќе блиц-одговори за тоа што е театар, какво е значењето на артистот („Актерот е Орфеј помножен со Прометеј", сметајќи го него „примус интер парес"), на публиката („Добра е онаа публика што се согласува да сонува со нас, или против нас"), на текстот, на сценографијата, на режијата и тн. Практично, следиме една мала антологија на тезиски кажувања за најесенцијалните проблеми на театарот.

Несомнено, еден од мошне клучните текстови во оваа книга е есејот под наслов „Отворено писмо до малограѓанинот". Текстот остава впечаток со својот полемичен тон, со страсната, жестока пресметка со малограѓанскиот театар, со малограѓанската естетика и етика. Мошне проникливо, со еден завиден интелектуален ангажман, но и со една развиена творечка фантазија, Љ. Георгиевски во создавањето на својата сопствена поетика на театарот бескомпромисно се бори против застоеноста на духот, кој го држи човекот „врзан за синџирите на нужноста". Тој со целото свое битие е за еден нов и витален театар, афирмирајќи ја тезата за „светот-сон", за да стане таа „централна онтолошка модална одредба на уметноста воопшто, а посебно на театарот" (М. Матевски).

И со наредниот текст, — „Густина на времето", Љ. Георгиевски, посебно занимавајќи се овојпат со односот на театарското време кон театарскиот простор, ја продолжува започнатата пресметка со малограѓанскиот менталитет, односно театар. Само благодарение на научниот приод, на истражувачката метода, на интердисциплинарното користење на искуствата на филозофијата и социологијата, на психологијата и парапсихологијата, на хемијата и биологијата, на математиката и физиката, Љ. Георгиевски можеше да ги дефинира и фундира своите идеи врз принципите на модерните научни сознанија и да ги открие најрелевантните значења за уметноста во целина, а во тој контекст и за театарот.

Својот режисерски дневник, Георгиевски го започнува со одредувањето на својот однос кон Шекспировиот **„Хамлет",** што во 1965 го реализира на сцената на битолскиот Народен театар, каде што, всушност, тој и ја започна својата режисерска кариера. Следна претстава на која Георгиевски го задржува вниманието на читателот е **„Покојник"** од Нушиќ (проект на скопскиот Драмски театар), што претставуваше нов момент во изнаоѓањето еден понов агол на гледање на Нушиќевата комедиографија. Чашулевите драми — **„Партитура за еден мирон" и „Црнила",** првото дело играно во театарот во населбата „Карпош" во Скопје, односно во Драмскиот театар, а второто во Катовице, Полска, доаѓаат да ги откријат световите на една драматургија и на еден театар што не познава граници на омеѓеност, па така постановките на овие две пиеси (и не само тие), како на извесен начин да го продолжуваат својот живот во спомегатите есеистички разгледувања на авторот на книгата „Свет-сон". Своите искуства од работата во Зеница во претставите **„Вокс хумана", „Јама"** од И. Г. Ковачиќ и **„Хрватска рапсодија"** од М. Крлежа, сите прикажани како праизведби, Љ. Георгиевски изнесува на тој начин што го легитимираат како неуморен и егзалтиран истражувач, како творец кој секогаш е свртен кон новото, свежото, неконвенционалното, рефлексивното. Завршен акорд на текстот — дневник е записот за праизведбата на драматизацијата на романот **„Свадбата на Мара"** од Владимир Костов, со која битолскиот театар стана познат во пошироки југословенски размери.

Тешко е да се најде полуцидно критичарско осветлување, подобра препорака за книгата „Свети-сон" од Љ. Георгиевски, од онаа што ја дава М. Матевски на крајот од својата рецензија: „Таа е книга-работнилница и не треба да се чита пред спиење. Извонредно привлечна како четиво, таа е значајна како теоретско театарско сознание и како искуство на една надарена театарска практика. Таа е резултат на љубовта и воодушевувањето, преку скепсата и незадоволството, на мечтаењето преку ерудицијата. Таа е израз на зрелост на еден творец што го потврдува неговото сегашно и отвора патишта за неговото идно творештво".

*

Страниците на овој прирачник („Вежби..."), единствен од тој вид за нашите студенти при Факултетот за драмски уметности вс Скопје, се исполнети со записи и коментари од вежбите и предавањата што нејзиниот автор Љ. Георгиевски ги држел на првиот и вториот семестар. Тие, како што е забележано и во краткиот увод, не треба да се третираат како завршени, а уште помалку како апсолутно можни. Фактот што е ова прв обид за составување прирачна литература за потребите на нашето високо уметничко школство и посебно за еден мошне специфичен предмет, како што е тоа предметот по актерска игра, сам за себе доволно говори за нејзината практична корисност и ориентација за пишување слични книги-прирачници. Што се однесува до содржините на овој прирачник, во него, покрај другото, влегуваат прашањата врзани за времето-простор, за концентрацијата, за имагинацијата, за опсервацијата, за изразните средства на актерот, за колективниот дух во играта на артистите и др. Вкупно 12 теми во форма на тези се обработени во споменатиов прирачник, и тие, иако се строго наменски, сведени на школски дефиниции, произлегувајќи директно од практиката, сепак, се интересни и значајни зашто се резултат на еден постојан креативен процес, кој императивно бара натамошно продлабочување и усовршување.

*

Познатиот македонски и југословенски режисер и педагог Љубиша Георгиевски не се задоволи со постигнатото како театарски писател, туку неколку години подоцна напиша нов ракопис инспириран од театарот и за театарот, со што го продолжи своето нестивнато интересирање и љубопитство за натамошен развој на својата теоретска, односно театролошка мисла. Па така, поттикнат од успехот на својата прва книга „Свет-сон" и од потребата за нови творечки продлабочувања во доменот на театарската проблематика, ја објави книгата **„Онтологија на театарот",** која, како што и се очекуваше, го

привлече вниманието и интересирањето на пошироката јавност не само во нашата Република, туку и пошироко.

Есеистичките текстови на Љ. Георгиевски во неговата книга „Онтологија на театарот“ условно би можеле да се поделат во неколку подрачја, што укажуваат и упатуваат на разнострапото авторово интересирање.

По премисите за суштината и за значењето на театарската уметност воопшто, што се резултат на авторовите големи режисерски искуства, на неговите визии и неспокоен истражувачки дух, следуваат есеи кои нè запознаваат со еден поширок регистар на теми за дихотомијата на поимот театар, за генезата, т.е. за прапочетоците на театарот, за магискиот театар, за митот, за поделбата на улогите и тн. Тоа се страници исполнети со завидна творечка имагинација и енергија, со страст и понесеност во одредувањето на најбитните нешта во една театарска култура, со широка култура и ерудиција во разгранувањето на најразновидните театарски аспекти.

Еден дел од есеите во оваа книга нè пренесуваат во богатата историја на театарот во светот од најстари времиња. Така, со внимание се следат луцидните забележувања на Љ. Георгиевски за староегипетскиот театар, за кој Љ. Георгиевски ќе истакне дека „се наоѓал во самото срце на неговата цивилизација“. Веќе наредниот есеистички текст под наслов **„Античкиот театар или Орфеј и Дионис“**, во кој авторот со моќта на синтезата доаѓа до низа мошне значајни становишта, меѓу кои и до становиштето за тоа што го условило раѓањето на Есхил и на неговите генијални современици — Софокле и Еврипид, ќе послужи како најмериторен суд дека од појавата на античкиот театар до денес, „Театарот ги продуцира најгенијалните субјекти на Човековиот Дух.“ Следејќи ги понатаму можниот развој и театарските суштини, Георгиевски ќе даде и една своја продлабочена проекција за театарот во Средниот век и за многу нешта карактеристични за него.

Како творец кој најмногу и најсупериорно се изразил во доменот на режијата (досега има реализирано повеќе од 100 постановки на низа професионални драмски сцени во целата наша земја и во странство, за кои има добивано највисоки југословенски театарски признанија), сосема е природно и логично што еден цел комплекс од прашања се најтесно врзани со проблематиката на режијата, посебно анализирајќи ја нејзината сеопфатност, а исто така задржувајќи се на повеќе релации, како што се релациите: **режија — политика, режија — текст, режија — актерска игра, режија — свет** и тн. Не треба воопшто да се докажуваат сигурноста и супериорноста на Георгиевски во совладувањето на оваа комплексна материја, во нејзиното богато и сестрано теоретско и стручно расчленување, осмислување и целосно заокружување.

Еден од значајните сегменти во оваа книга претставуваат есеистичките забележувања за актерското творештво. Четирите есеи на оваа тема се мошне содржајни, поттикнувачки, инспиративни, особено кога се разгледува актерот како колективен творечки субјект и кога се медитира за имагинацијата како круна на актерската игра.

Последните два текста во книгата „Онтологија на театарот“ од Георгиевски ги имаат за предмет на елаборација вечниот проблем кој тешко може да се искаже со зборови, т.е. проблемот за времето и просторот во театарот и прашањата за иднината на театарот.

Инаку, како што забележува Љ.Георгиевски во краткиот предговор, „книгава е обид да се проследи вечниот конфликт помеѓу театарскиот ум и минливоста на времето со цел да се помират овие две спротивности“.

Да ја истакнеме на крајот и одличната техничка опременост на оваа мошне значајна книга од областа на теоријата на театарот.

XIV. Васил Тоциновски (1946)

1. ЖИВОТ И СЦЕНА, изд. „Студентски збор“, 1987, стр.271

Вообичаена е практиката магистерски тези, докторски дисертации и сл. да се објавуваат во посебни книги, со што се збогатува фондот на научни дела од најразновидните сфери на духовното творештво. Еден таков магистерски труд, што претставува проширена верзија на магистерската тема **„Драмскиот автор Богдан Сираков“**, дополнета со три негови драмски текстови и со многу документи, факсимили и фотографии, е книгата на Васил Тоциновски — **„Живот и сцена“**, што претставува значаен прилог во осветлувањето на театарските традиции во Македонија меѓу двете светски војни, при што во средиштето на авторовото творечко опсервирање ќе се најдат театарскиот живот во Велес од 1918 до 1942 и животот и делото на еден од театарските дејци од овој град — Богдан Сираков, кој активно се занимавал со драматургија и кој досега беше непознат, неоткриен како драмски автор.

Покрај прегледниот увод и исцрпните студии за театарскиот живот на Велес во предвоените години и за животниот и творечкиот пат на Б.Сираков, во оваа книга се отпечатени и следниве три драми од спомнатиот малку познат драматичар: **„Последици од војната“, „Гурбетчии“** и **„Кога прстите на туѓите раце“...**, кои се проследени со коментари, што се одликуваат со потребната научна апаратура, со една убава синтетичност и прецизност во изнесувањето на судовите и најнеопходните податоци за соодветното дело. Иако во случајов станува збор за драмски ракописи кои тешко можат да воспостават комуникација со денешниот современ читател, односно гледач и значително се помалку вредни од оние на Иљоски, Крле и Панов, сепак, тие се од извонредно значење, зашто ја прошируваат сликата за развојот на македонската драмска литература меѓу двете светски војни и зашто укажуваат на едно големо богатство кое и во иднина останува да се открива, валоризира, дополнува, научно осветлува.

Веќе од првото прочитување на драмскиот текст „Последици од војната“ може да се види дека во прашање е еден сè уште недоразвиен талент, но и автор кој имал и знаел што да каже, како да пласира жив и доста динамичен дијалог, да ваја интересна фабула и тн. Сепак, ова негово драмско дело, напишано и печатено на српско-хрватски јазик во 1923, ќе биде посебно занимливо затоа што тоа ги внесува како тема војната и нејзините последици и затоа што укажува на мошне карактеристичниот мотив во нашата литература — непрепознавањето.

Како што покажува и самиот наслов на пиесата „Гурбетчии“, (напишана на македонски) се работи за драмско дело во кое се варира познатата и често обработувана проблематика и во нашето драмско наследство и во македонската народна и уметничка литература — печалбарството. Меѓутоа, и во ова драмско остварување, чија прва и најуспешна верзија е настаната некаде во третата деценија на овој век, како и во претходната негова драма, драматургиските резултати се доста скромни и носат белег на почетништво.

Непосредно пред II Светска војна од перото на Сираков излезе најобемната, но и најнеуспешна драма — „Кога прстите на туѓите раце“, што може да се оцени како еден вид психолошка драма, како обид за извесна вивисекција на настаните

на своето време, но без некоја голема и поцврста композиција, без доволно креативен замав да се навлезе во најдлабоките човечки драми и доживувања.

Имајќи го предвид токму сево ова, сосема е логично што авторот на книгата „Живот и сцена“ — В.Тоциновски пледира на заклучокот дека „Богдан Сираков и неговото дело не ја менуваат досегашната претстава за македонската драма меѓу двете светски војни“.

XV. Петре Бакевски (1947)

1. ПРЕМИЕРИ, изд. „Македонска книга“, 1983, стр.299

Книгата театарски рецензии „Премиери“ од П.Бакевски претставува пресек на неговото десетгодишно следење на театарскиот живот во Македонија. Што се однесува до композицијата на оваа книга, таа е скоро идентична како и онаа на Цане Здравковски: поделена е на три дела — во првиот дел се разгледуваат претстави работени врз текстови од македонски автори, во вториот — предмет на рецензирање се изведбите на дела од други југословенски писатели, а во третиот — станува збор за проекти, односно пиеси од светски драматичари.

Во спомнатава збирка од 80 театарски прикази и рецензии, настанати во периодот од 1973 до 1983, е отпечатен и предговор од Ристо Лазаров, кој потсетува дека „критиките на Бакевски ја доживуваат судбината на сите оценки и обраќања: се прифаќаат или негираат, предизвикуваат и одушевувања и бурни коментари“. За критичарското кредо на овој театарски хроничар на весникот „Вечер“ како да нема средина — понекогаш во фалењето или во критикувањето оди во крајности: од еуфорија до тотално негирање на проектот, на творците што учествувале во неговото оформување. Но, го прави тоа, најверојатно, од сопственото вјерују, и колку што е можно „да биде понастрана од припадностите и склоностите на овој или оној ансамбл или вид театар“.

Како и сите, скоро без исклучок, книги на театарски критики и оваа не донесува некоја посебна оригиналност во поглед на методологијата на вреднувањето на еден проект. По некое непишано правило, прво се оценуваат вредностите на драмското дело — и овој дел на рецензијата е најдолг, најисцрпен, за да се докаже старата и позната вистина дека критиката е поблиску до литературата, отколку до театролошката мисла. Потоа следуваат судови за режијата, за актерската игра и за другите елементи на изведбата. Поради намената и природата на пишувањето на овие прикази и рецензии, поради императивот на времето да се реагира ако не во истиот миг, тогаш без некое подолго одлагање, разбирливо е што некои компоненти, не ретко и глумата се сведуваат на најгола информација, на редење на артистите што учествувале во претставата и сл., а за некои други мошне суштествени составки на изведбата, како што се, на пример: музиката, сценографијата, костимографијата и сл. дури да не се сретне ни збор! Впрочем, тоа е проклетство и специфика на професијата, односно на дневната театарска критика, за чија сложеност и деликатност во пишувањето и не треба многу да се докажува. Потребно е навистина големо мајсторство во една кратка рецензија од две до три страници да се опфатат сите театролошки аспекти, сите битни фактори што сочинуваат една сценска реализација. Но, токму во синтетичноста, што ја принадлежи П.Бакевски, треба да се бараат вредностите и предностите на овој вид новинарска критика, чија задача се состои да го заинтригира, сосредоточи и да го привлече вниманието на читателот. А треба да се знае дека кратката рецензија е како фрлен камен, која носи концентрирана енергија, која ги проширува нашите претстави; таа не е скратена статија, туку специјален и мошне тежок и специфичен жанр, кој бара стилско единство и целовитост. Ако ја прифатиме критиката како будно око на публиката, како продолжение на театарот во времето, тогаш, дури кога е каприциозно субјективна, знае да заинтригира и да побуди интересирање. Оттука има свое оправдување заклучниот коментар на авторот на предговорот — Р. Лазаров дека книгата „Премиери“ од П. Бакевски „несомнено претставува згусната и вредна хроника на нашиот творечки живот...“

Меѓутоа, задржувањето на некои неотпорности на критичарските забележувања на П.Бакевски во никој случај не значи и намалување на вредностите на неговите валоризаторски размислувања. Го правиме ова од едноставна причина, зашто тргнуваме од становиштето дека како што е можно дури и големи автори да пишуваат слаби дела, тогаш зошто во една театарска критика да не се дозволуваат пропусти и сл. Бакевски е најблагонаклон кон домашното (македонско) драмско творештво. Наспроти скоро егзалтираниот однос кон делата и авторите од македонскиот театарски простор, не е редок случајот театролошкиот суд за делото да се замени со најобично раскажување на неговата фабула (**„Еригон“** од Јордан Плевнеш), или за некои други пиеси да не се напише ниту еден збор во врска со драматургиските достоинства на рецензираните пиеси (**„Житољуб“** од К.Чашуле, **„Рацин“** од Борис Вишински, **„Кенгурскиот скок“** од Живко Чинго и др.). Таму каде што е дадена стручна оценка за домашниот драмски текст, таа е доста издржана и содржајна, иако понекогаш во делењето комплименти или негативни критики може да биде повеќе или помалку прифатлив. Таков е случајот при разгледувањето на двата најнови театарски драмски текстови на Томе Арсовски — **„Скок преку кожа“** и **Залез над езерската земја“.** Неставајќи ниту една забелешка на овие две драми, Бакевски оди во друга крајност — целосно ги негира вредностите на **„Бамји“** од Димитар Солев, која во контекстот на времето кога таа е настаната значеше еден нов пробив во современите текови на македонската драматургија. Но, нема ништо лошо, ни страшно во несогласувањето со некои ставови. Тоа може да биде дури и корисно...

Со сите добри и лоши страни, книгата „Премиери“ од Бакевски е огледало за едно време и со самото тоа што рецензиите во оваа книга во голема мера се ослободени од шаблонската и прагматичната функционалност, говори за тоа дека нејзиниот автор е на пат да го напушти површното коментирање, по што исчезнува границата меѓу информацијата и стручната оценка, и да ја прифати критичката анализа и синтеза.

ВТОР ДЕЛ

1.

Во списокот на книги со театарска проблематика влегуваат и изданијата на зборници, избори и сл. на театарски теми, што се појавија од печат кај нас — во Македонија и надвор од нашава Република и кои на своевиден начин ја заокружуваат сликата на сето она што е најрелевантно на театролошки план. Меѓу нив секако едно од челните ако не и најистакнато место зазема зборникот **„Современа драма и театар во Македонија“**, што го приреди писателот и театролог **Благоја Иванов**

(1931) и кој излезе во познатата библиотека „Драматуршки записи" на **Стеријиното позорје во Нови Сад.** Како што наведува во мошне прегледниот и аналитичен предговор — Бл. Иванов, спомнатиот зборник „во отсуство на поцелосни студии и монографии претставува прв обид на југословенската јавност да и се прикаже театарската и театролошката мисла во Македонија во расветлувањето на развојот на македонската драматургија и театар". И уште веднаш да истакнеме дека оваа мошне амбициозна, сложена, деликатна задача што пред себе си ја постави, Бл.Иванов ја изврши мошне стручно, студиозно, педантно, определувајќи се за групирање на проблематиката во три основни сегменти-театар, драма и театарска критика, следејќи го на тој начин нивниот континуиран развој од ослободувањето до денес, со најнеопходните укажувања и за насоките и настојувањата на македонскиот театар во минатото.

Во првото поглавје — „Театар", на мошне комплексните теми какви што се: „Минатото на театарот во Македонија", „Патот на Драмата на Македонскиот народен театар", „Театрите во другите градови во Македонија", „Развојот на Театарот на народностите", „Присуството на македонската драма и театар на Стеријиното позорје" се осврнуваат: Илија Милчин, Јован Бошковски, Ристо Стефановски, Иван Ивановски, Мирко Стефановски, Џевад Мустафа и Благоја Иванов. Во овој дел од зборникот се објавени уште и заедничкиот текст на Слободан Унковски и Владимир Милчин под наслов „Од сѐ на светот е најтешко да се зачува театарот", како и текстот на Јордан Плевнеш — „Големото враќање", што се напишани како кратки скици-коментари за тоа што направил и што треба да направи во иднина македонскиот театар.

Драмските опуси на неколкумина истакнати македонски драмски автори, размислувањата за современата македонска драма и за нејзините дострели, односот спрема македонската народна драма во минатото и денес, домашната драма и модерната сценска постапка, револуционерните пробиви на современиот театар во домашната драма и драмската литература на јазиците на народностите во Македонија наоѓаат свое богато осветлување во второто поглавје — „Драма", во кое со свои есеистички текстови се застапени: Александар Спасов, Александар Алексиев, Милан Ѓурчинов, Матеја Матевски, Љубиша Георгиевски и Иван Ивановски.

Најобемно, но не и најкомплетно, е третото и последно поглавје — „Театарската критика". Во него со по една или повеќе театарски рецензии се испуштени да се претстават, покрај другите, дваесетина критичари, уште и неколкумина истакнати хроничари на театарскиот живот, мошне значајни за развојот на повоениот театарски живот, инаку спомнати во предговорот (Димитар Митрев, Бранко Заревски, Александар Ежов, и не само тие).

Па, сепак, овој зборник може слободно да се оцени како зафат од извонредно значење.

2.

Придонесот на **Јован Бошковски** како театарски критичар и театролог не се исцрпува единствено со книгата „Оплеменета игра". Треба да се наведе и една друга книга што тој ја приреди. Тоа е книгата **„Македонската драма" (изд. на „Македонска книга", 1968 г.,** стр.152), во која интегрално се објавуваат следниве седум драмски текстови: „Македонска крвава свадба" од В.Чернодрински, „Бегалка" и „Кузман Капидан" од В.Иљоски, „Печалбари" од А.Панов, „Антица" од Р.Крле, „Црнила" од К.Чашуле и „Парадоксот на Диоген" од Т.Арсовски. Од посебно значење е предговорот на составувачот на ова издание, кој никулците на македонската драмска реч ги бара во првите едночинки на Џинот, за потоа есеистички да ги осветли наведените шестмина драмски автори и нивните дела (и не само нив). Заклучувајќи го својот мошне интересен и конструктивен предговор — Ј.Бошковски ќе биде категоричен во тврдењето дека современата македонска драма „го надминува светот на фолклорно-историското минато".

3.

Скопската издавачка куќа „Македонска книга" направи мошне корисен и обмислен потег кога во едицијата „од македонското книжевно наследство" во две книги ги презентираше постигањата на македонската драма меѓу двете светски војни. Книгите ги приреди **Ацо Алексиев** со нему својствената студиозност што ја среќаваме колку во неговиот оглед под наслов „Развојните насоки на македонската драмска литература меѓу двете светски војни", толку и во објавените белешки и објасненија за застапените текстови.

Изборот во првата книга **„Македонската драма меѓу двете светски војни",** покрај веќе спомнатиот уводен есеј на А. Алексиев, го сочинуваат пиеси што биле изведувани и преиздавани, и кои со своите осведочени вредности го означуваат врвот во нашето драмско наследство. Тоа се пиесите: „Илинден" од Н.Мајски, „Бегалка" и „Чорбаџи Теодос" од В.Иљоски и „Печалбари" од А.Панов.

Слична е постапката и во втората книга, која е под знакот на претставувањето на драмското творештво на Р.Крле. Од овој автор се објавени три драми: "Парите се утепувачка", „Антица" и „Милион маченици". Дури на крајот од книгата читателот може да се запознае со помалку познатиот драмски текст на Радослав Петковски — „Продадена", како и со библиографија за позначајните прилози од творештвото на Крле и Петковски.

Меѓутоа, во овие две книги, поради разни причини (ограниченост на просторот, на пример), не можеле да најдат место драмски автори за кои малку се знае или за драмски текстови што се неповратно загубени. Затоа овој избор во две книги, кој не може и не треба да се прифати како дефинитивен, како целосно претставување на драмската литература во Македонија во минатото, е голем стимул за нови истражувања во поглед на натамошното откривање на нашето драмско наследство. Од оваа гледна точка, двете книги на „Македонската драма меѓу двете светски војни" се од повеќекратно значење.

4.

По повод 80 години од Илинденската епопеја, реномираната скопска издавачка организација — „Македонска книга" во годината на одбележувањето на овој јубилеј — 1983 ја издаде книгата **„Илинден и македонската драмска литература",** (стр.157), што ја приреди **Ацо Алексиев.** На околу 30 печатени страници спомнатиот театролог и истакнат историчар на театарот пишува за „појавата и одгласот на Илинден во македонската драма и театар" (ова е насловот на наведениот есеј, кој во интегрален вид ќе биде објавен во уводно место во неговата најнова книга „Низ литературното минато и сегашноста". Станува збор за еден мошне содржаен труд посветен на творештвото на Чернодрински, Мајски и Иљоски, посебно на оние нивни дела што се инспирирани од настаните посредно

или непосредно врзани со Илинденското востание. Тоа се: „Духот на слободата" од Чернодрински, „Илинден" од Н.К. Мајски и „Окрвавен камен" од В.Иљоски, кои заедно со уводните текстови, белешки и појаснувања, ја сочинуваат содржинската рамка на ова издание од јубилеен карактер.

Што се однесува до трите отпечатени пиеси, тие иако се напишани во најразлични период прават една единствена целина во напорите да се осветлат збиднувањата сврзани со големиот и светол Илинден. Чернодрински тоа го прави со кратката пиеса **„Духот на слободата".** Од трите нејзини верзии, А.Алексиев се определува за првата — едночинката, за која се претпоставува дека е напишана по Првата светска војна. Оваа пиеса, дополнета со делови од некои други драмски дела на Чернодрински, во 1987, што значи четири години по објавувањето на книгата „Илинден во македонската драмска литература" доживеа и своја прва сценска верификација во прилепскиот Народен театар што го носи името на Војдан Чернодрински.

Драмата **„Илинден"** од Никола Киров Мајски, првпат како сопствено издание, на народен крушовски дијалект, е објавена во 1923. На нејзиното следно појавување во печатена форма требаше да се чека да помине повеќе од половина век. „Сликите за великото Илинденско востание од 1903 г.", како што Мајски ја означува оваа своја драма, се најде во Првата книга „Македонската драма меѓу двете светски војни" (изд.„Македонска книга", 1976 г.; приредил: А.Алексиев).

Најмногу изведувана и печатена е драмската хроника **„Окрвавен камен"** од В.Иљоски. Таа својата праизведба ја доживеа во 1968, а една деценија подоцна, во чест на 75-годишнината од Илинденското востание битолскиот театар ја обнови оваа пиеса, прикажувајќи ја најпрвин во Охрид (на Самоуловата тврдина) и во Крушево. Во истата — 1978 г., драмата „Окрвавен камен" беше отпечатена во ревијата „Културен живот" и вклучена во избраните дела на Васил Иљоски (том III), што ги приреди А.Алексиев.

5.

Убав прилог за афирмацијата на македонскиот театар и драматургија, покрај другите издавачки организации и институции, даде и реномираната манифестација „Рационови средби" во Титов Велес.

„Македонската драма" — „Петти Рацинови средби" (1968 стр.183) е насловот на зборникот што го издаде спомнатата манифестација. Централно место во овој зборник заземаат трудовите од симпозиумот за македонската драматургија. Покрај вообичениот опис на V-те Рацинови средби, одржани во 1967, и уводниот збор на Средбите, се објавени уште и: есеистичкиот текст на Ацо Алексиев за животот и творечкиот пат на познатиот македонски драмски писател — Антон Панов и речта на Томе Момировски за Јован Бошковски по повод нивната смрт. И покрај тоа што гротo од поднесените трудови на симпозиумот се однесуваа на творечките опуси на повеќемина македонски драмски писатели (Н.К.Мајски, Чернодрински, Иљоски, Борис Бојаџиски, Р.Крле, К.Чашуле, Т.Арсовски, Д.Солев), како и на некои поопшти теми од областа на драматургијата (такви се темите за драмските елементи во македонското народно творештво, за односот на македонската битова драма во минатото и денес, за моментните состојби на македонската драма", имаше и такви соопштенија и прилози што фрлаа светлина не само на театарот пошироко, туку и на сето она што е тесно врзано со него, со драмската реч (македонскиот театар на Стериниото позорје, остварувањата на радиодрамата во современата македонска литература и театарската критика). Автори на овој необично богат спектар од научни трудови се: д-р Харалампие Поленаковиќ, д-р Кирил Пенушлиски, д-р Блаже Ристовски, д-р Воислав Илиќ, д-р Слободан А.Јовановиќ, д-р Слободан Ж.Марковиќ, д-р Нада Момировска, д-р Милан Ѓурчинов, Ружа Панова, Видое Подгорец, Александар Алексиев, Коле Чашуле, Мирослав Радоњиќ, Милосав Мирковиќ, Богомил Ѓузел, Благоја Иванов, Бранко Варошлија и Миле Неделковски.

6.

Кон крајот на 1980 (8 и 9 декеври), Македонската академија на науките и уметностите (МАНУ), во соработка со Универзитетскиот центар на уметностите организира симпозиум на тема: **„Македонскиот фолклор во музичкото и драмското творештво до 1945 година".** Меѓутоа, дури пет години подоцна (1986), трудовите од симпозиумот беа објавени во посебен зборник, чиј издавач беше МАНУ. Од вкупно 18-те презентирани научни соопштенија, анализи и сл., проследени се резимеа на англиски јазик, 10 од нив се однесуваа на драмското творештво и тие беа групирани во вториот дел на оваа мошне значајна книга од 200 печатени страници. Сите симпозиумски прилози се одликуваа главно со забележлив истражувачки зафат. Ова особено се однесува на текстовите на А.Алексиев („Фолклорните елементи во творештвото на В.Чернодрински"), Томе Саздов („Народните песни во македонското драмско творештво"), Лазо Каровски („Фолклорот и драмите 'Парите се утепувачка' од Р.Крле и 'Чест' од В.Иљоски"), Љубомир Герасимов („Влијанието на македонскиот фолклор во драмските дела на автори што не се од македонско потекло"), Воислав Јаковски („Народнопоетската основа на драмата 'Печалбари' од А.Панов")... Автори на другите трудови што го комплетираа второто поглавје, т.е. поглавјето „Драмско творештво" на зборникот се: Благоја Стоичовски, Светозар Наумовски, Симо Младеновски и Иван Ивановски.

7.

По повод 100-годишнината од смртта на **Јордан Хаџи Константинов — Џинот,** во 1982 во Титов Велес се одржа симпозиум посветен на животот и делото на овој наш преродбеник, драмски писател, етнограф, фолклорист и др. Организатори на симпозиумот беа: Македонската академија на науките и уметности и Собранието на општина Т. Велес. Една година подоцна материјалите од овој научен собир беа објавени во списанието на Одделението за лингвистика и литературна наука при МАНУ — „Прилози" (VII — 1 — 2). На уводно место во овој број на списанието е објавена пролегомената за симпозиумската дебата од Харалампие Поленаковиќ, кој спаѓа во редот на еден од најстарите истражувачи на творештвото на Џинот (првите прилози за него тој ги објавува во 1937). Со оглед дека одреден број од референтите се осврнуваат на скромното, но мошне значајно драмско наследство на Џинот, спомнатиот број на „Прилози" секако има и свое одредено театролошко значење. Овде пред сè мислиме на рефератите на Љубица Басотова („За драмолетот „Сербија шетаетсја в земел својих"), на Елена Зографска („Антиката во делото на Џинот"), на Васил Тоциновски („Џинот како литературна инспирација") и др. Автори на другите прилози што фрлаат светлина на социјално-економскиот живот и лик на Велес за време на

Џинот, на скопскиот период од животот на Џинот, на значењето на Џинот како фолклорист и како поборник на културно-просветните врски на македонскиот и српскиот народ се: Данчо Зографски, Гане Тодоровски, Тодор Димитровски, Ристо Катарџиев, Вера Стојчева – Антиќ, Климент Џамбазовски, Вјекослав Кунски, Ламија Хаџиосмановиќ и Михајло Георгиевски.

8.

Дваесетгодишниот јубилеј на театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп беше повод да се организира симпозиум на тема „Сцената и јазикот", чии реферати и дискусии во 1986 се појавија во посебна книга. Книгата е значајна по тоа што на едно место се собрани поголем број авторитети на спомнатата проблематика не само од Македонија, туку и од другите центри во земјата, и што нивните трудови се одликуваат „со силата на теоретско-научната аргументација", укажувајќи на непобитниот факт дека вистински уметнички чин е можен само тогаш „кога јазикот и сцената ќе се преточат во единствена сценска содржина".

За комплексноста и високото ниво на научната и истражувачката мисла на трудовите собрани во зборникот во издание на **Театарските игри „Војдан Чернодрински" — „Сцената и јазикот"** (стр. 140) мошне евидентно говорат поголемиот број текстови, посебно уводниот реферат на Васил Иљоски под наслов „Од првиот словенски литературен јазик до македонскиот на сцената", во кој тој со право го истакнува фактот дека „јазикот од сцената на театарот дејствува посилно и посугестивно од каде било", од што произлегува посебното значење на сценскиот јазик. Во текстот на Коле Чашуле, пак, е дадена проекција на катастрофалните состојби на говорната култура во политиката, образованието и др., па во него иако поконкретно не се покренува театарскиот аспект на јазикот, сепак, можат да се сретнат низа интересни становишта, а едно од нив за кое Чашуле посебно се залага е инсистирањето за проблемот на јазикот да не се разговара апстрактно.

„Јазикот на сцената од аспектот на литературно-јазичната норма" е насловот на трудот на Благоја Корубин, додека Благоја Ивчески го насочува своето интересирање на планот на професионалниот однос спрема сценскиот говор. Проблемот на симултаниот превод како потреба за совладување на јазичната бариера го елаборира Илхами Емин, а Борис Шуминовски се задржува на отстапувањата од литературниот јазик — потреба или стремеж кон површната атрактивност.

Завршниот дел на оваа публикација го сочинуваат трите мошне аналитични реферати на Данило Ѓорѓевиќ (што е очигледно грешка — станува збор за Бранимир Ѓорѓевиќ), кој прави анализа на актуелните проблеми на сценскиот говор, на Вукосава Донева, која се осврнува на говорниот јазик на драмската сцена и на Јанко Модер, чии размисли за јазикот на сцената се повеќекратно значајни и занимливи.

Не помалу интересни се и прилозите од дискусијата на спомнатиот симпозиум, објавени во вториот дел на зборникот „Сцената и јазикот", во кој најпрвин ќе наидеме на мошне релевантната тема „Колоквијален говор", чие име на авторот на текстот е испуштено. Недопустливи се и некои други грешки. Така, на пример, место Самоил Дуковски, неговиот текст – дискусија за актерот и правоговорот е потпишан со Станимир Дуковски. Објавени се и дискусиите на Тачко Локвенец, Башевски Петар Драган (место Петар Башевски како што се потпишани сите други текстови во публикацијата), Тодорка Кондова – Зафировска и Илхами Емин, кој, покрај другото, го разгледува односот на театарската критика спрема јазикот на сцената.

Покрај грешките во имињата и сл., направен е и уште еден пропуст, кој произлегува најверојатно од брзината и небрежноста во подготвувањето на овој зборник. Не е направена ни содржина на објавените прилози на крајот од зборникот, со што во значителна мера е отежната неговата прегледност и систематичност.

9.

Книги од одржаните симпозиуми издадоа и водечките театарски куќи во Републиката – Македонскиот народен театар и Драмскиот театар од Скопје.

Посебен прилог во одбележувањето на 30-годишнината од основањето на скопскиот Драмски театар во 1976 претставуваше организирањето на симпозиумот на тема „Домашната драма на македонската сцена". Две години подоцна (1978) материјалите од овој симпозиум (вкупно 20 трудови) беа отпечатени во посебен зборник. Доволно е дури да се фрли најлетимичен поглед на најразновидниот спектар од теми собрани во зборникот **„Домашната драма на македонската сцена"**, потпишани од голем број реномирани научници, театролози, режисери, композитори, естетичари и др. (Х. Поленаковиќ, А. Алексиев, М. Ѓурчинов, Мирослав Беловиќ, Лука Павловиќ, Љубиша Георгиевски, Дарко Гашпаревиќ, Благој Иванов, Кирил Македонски, Коста Балабанов, Гане Тодоровски, Миодраг Друговац, Ѓорѓи Сталев, Георги Старделов, Матеја Матевски, Томе Арсовски, Душко Наневски, Душан и Христо Константинови, Иван Ивановски и Самоул Дуковски), па да се согледа значајното, односно благотворното дејство на ова значајно издание.

10.

По примерот на Драмскиот театар, и Драмата на Македонскиот народен театар скоро една деценија подоцна (1985), кога прослави 4 децении од своето формирање, организира симпозиум за развојните процеси и карактеристики на трите ансамбли на оваа наша реномирана театарска куќа — Операта, Балетот и Драмата, за нешто подоцна прилозите од симпозиумската дебата да се најдат отпечатени во посебен зборник под наслов **„40 години Македонски народен театар 1945—1985"**. Во првиот и нешто малку пообемен дел на овој зборник се отпечатени кажувањата што се однесуваат на драмското творештво, на театарот и сл. (вториот дел носи наслов „Опера – балет". Во делот посветен на развојот на Драмата на МНТ можат да се проследат: инспиративното кажување на К. Чашуле на тема „МНТ – од почетоците кон сегашноста", потоа мошне образложениот и темелен есеистички текст на Бл. Иванов за развојните периоди на Драмата на МНТ, исцрпните анализи на А. Алексиев и Ристо Стефановски за некои размислувања за домашната драма на сцената на МНТ, односно за македонското драмско наследство и неговото осовременување, како и научно комплексните разгледувања на Алојз Ујес од Белград и Нада Момировска за создавањето на националните театри во Југославија и за творештвото на В. Иљоски. Овде заслужува да се издвои уште и топло напишаниот текст на Мирослав Беловиќ од Белград за првото гостување на Драмата на МНТ во главниот град на нашава земја. Автори на другите, исто така мошне занимливи есеистички текстови се: Владимир Милчин („Малата сцена на МНТ"), Лилјана Мазова („Мери Бошкова и нејзината Министерка"), Ристо Јачев („Две средби со една личност"; станува збор за средбите со авторот

на „Печалбари“ — А. Панов, з.м.) и Иван Ивановски („Сомнително лице“ — вечна претстава“). Вистинска е штета што во овој зборник не најдоа простор и некои други излагања изнесени или приложени на симпозиумот, како што беа излагањата на Славчо Темков, Љубиша Никодиновски, Диме Дрваров, Мишо Китановски...Но, независно од некомплетноста на зборникот „40 години Македонски народен театар, 1945—1985“, останува недвосмислениот факт, што се потенцира и во предговорот, дека објавените кажувања и согледувања претставуваат „прилог и придонес во збогатувањето на фондот материјали за историјата на Македонскиот народен театар“

Четириесет годишниот јубилеј на МНТ беше повод и за издавање на уште една публикација под наслов **„Македонски народен театар 1945—1985“** (167 стр.), која се појави во деновите на јубилејот. Во публикацијата се објавени импозантен број кажувања, сеќавања и сл. на некогашни и сегашни прославени творци на трите ансамбли — Драмата, Операта и Балетот, кои имаат повеќе историографско, отколку театролошко значење, зашто можат да послужат како интересен материјал за реконструирање на одделни фази во развојот на трите изведувачки состави, за доловувањето на атмосферата и односите во одредени периоди и сл.

11.

Од не помало значење се и некои други зборници, публикации и брошури што ги издадоа Македонскиот народен театар, Драмскиот театар, Театарот на народностите во Скопје и театрите во внатрешноста на нашава Република.

Така, МНТ ја објави публикацијата **„Дваесет години на Македонскиот народен театар“**, со незаобиколните есеистички текстови на Илија Милчин („Минатото на театарот во Македонија“) и Јован Бошковски („Патот на Драмата“).

Една деценија подоцна, т.е. во 1975 г., скопскиот Драмски театар го објави обемниот зборник **„30 години Драмски театар“**, во кој автори на текстуалниот дел беа: Ристо Стефановски, Душко и Христо Константинов. Зборникот остави впечаток и со својата богата фактологија и со својата театролошка насоченост.

Народниот театар од Битола може да се пофали, покрај другото, и со публикацијата **„Дваесет години театар — Битола 1944 — 1964“**, а од посебна вредност во него е монографскиот труд на режисерот Димитар Христов за развојот на театарскиот живот во градот под Пелистер од 1887 до 1964 година.

Јубилејното издание **„Десет години на Народниот театар** — Прилеп“, исто така спаѓа во редот на поретките и позначајните театарски публикации, при што посебно се издвојува подолгиот и систематичен текст на Мирко Стефановски, тогашен управник и режисер, кој дејноста на театарската куќа во градот под Маркови кули ја разгледува низ двете најкарактеристични етапи на развојот — првата од 1949 до 1954, и втората од 1954 до 1959. Овде да го спомнеме и документарниот зборник **„Народен театар Куманово 1961—1971“**, кој со одличниот квалитет на хартија и фотоси од најзначајните претстави спаѓа меѓу порепрезентативните изданија од овој вид.

12.

За развојот и за афирмацијата на театролошката мисла во Македонија видно место заземаат и зборниците посветени на неколкумина истакнати театарски творци — артисти, режисери, аниматори на театарскиот живот и др.

Најобемна и најквалитетна меѓу нив е секако илустрираната публикација што Драмскиот театар од Скопје ја објави по повод 35-годишниот јубилеј на реномираниот театарски и филмски артист и педагог — **Илија Џувалековски.** На околу 15 страници печатен текст во зборникот Бранко Варошлија и Гане Тодоровски се осврнуваат на најзначајните дострели на овој плоден драмски уметник. Најголемиот број страници (88) се исполнети со фотографии од поголем формат од неговите покарактеристични остварувања на драмските сцени, на филмот, на работа како педагог и сл. Овој зборник е проследен и со регистар за неговите остварени реализации во Македонскиот народен театар во Скопје пред и по враќањето од Загреб, во загрепските театри: ИТД, „Комедија“ и Хрватското народно казалиште, потоа на филмот, на телевизијата (недостасува список на остварените ролји и режии во доменот на радио-драмското творештво). Под наслов „Хронологија на еден растеж“ и „Филмографија“, хронолошки е прикажан развојниот пат на Џувалековски како театарски и филмски актер, при што, покрај другото, се користени и извадоци од искажувања, есеи и рецензии.

13.

Од сличен карактер е и публикацијата **„30 години уметничка работа — Мирко Стефановски“**, во која доминира строго документарниот материјал (исклучок е подолгиот портрет — скица на Иван Ивановски објавен на крајот од овој зборник, во кој се прави пресек на најзначајните фази од развојот на М. Стефановски и посебно на неговиот ангажман и придонес во работата на Театарот на народностите во Скопје, каде што ја заврши својата плодна режисерска кариера). Покрај богатиот и одличен избор на фотографии, паѓа в очи и забележителната застапеност на критичарската мисла кај нас, која му се презентира на читателот по периоди од развојот на Стефановски како артист и режисер. Со една ваква композициска рамка, со едно повеќе документаристичко отколку театролошко сведочење за една значајна личност во нашата театарска култура, каква што беше М. Стефановски, овој зборник што го издаде Театарот на народностите спаѓа во поубавите вредности на македонската театарска литература.

Со многу поскромни претензии е правена публикацијата **„Идриз Емин — 35 години в театар“**, што во 1977 ја објави Театарот на народностите во Скопје, во кој славеникот се занимаваше со низа театарски дејности. Оваа книга ја подготви Иван Ивановски. Низ искажувања на видни театарски дејци и општественици и низ убав избор на фотоси е направен обид да се фиксира развојот на овој „неуморен театарски пионер“, да се истакне „неговата фанатична приврзаност кон театарот“, пројавувајќи се како актер и режисер, како организатор и шеф на сценската техника, како општествено-политички работник и сл.

Освен со настап во „Коштана“ од Б. Станковиќ, 35-годишниот јубилеј плодна уметничка дејност на првенецот на Турската драма на Театарот на народностите — **Љутви Сејфула** беше одбележан и со издавање публикација под наслов **„Љутви“**, што ја подготви самиот славеник, заедно со Кемал Лила, режисер на скопскиот Театар на народностите, кој е издавач на публикацијата. И по обемот на страниците (околу 200) и по техничката опременост и по богатиот избор на материјали (извадоци од критики кај нас и во Турција, интервјуа и

др.) оваа книга може слободно да се нареди во бројот порепрезентативните ако не и најрепрезентативни изданија од овој вид. Вистинска е штета што книгата „Љутви", која излезе од печат во годината на одбележувањето на јубилејот — 1987, и во која материјалите се отпечатени на македонски и турски јазик, не беше комплетирана со еден поаналитичен театролошки труд од монографски карактер, во кој глумата на Љ. Сејфула, пред сѐ, на сцената на Театарот на народностите, а исто така и на филмот, ќе го добиеше својот неопходен синтетизиран облик.

14.

Од поголемиот број брошурки, зборници, публикации, програми и сл. со кои беа проследени низа значајни јубилеи на театарски куќи, артисти, драмски претстави и др. (такви се публикацијата за 20-годишниот јубилеј на Драмскиот младинско-детски театар од Скопје, одржан во 1966 г., со мошне прегледен осврт на Ацо Алексиев, потоа брошурата „Малцински народен театар 1950—1960," што ја комплетираат кажувања на творци од овој колектив, како и на неколкумина надворешни соработници што учествувале во втемелувањето, т.е. во оформувањето на првите сценски проекти на Албанската и Турската драма — Саша Маркус, Тодор Николовски, Тодорка Кондова—Зафировска, д-р Петро Јанура, Илхами Емин), како и поамбициозно подготвените програми за 25-годишниот јубилеј на Димче Трајковски, за 3 децении уметничка дејност на Петре Прличко, за половина век играње на сцената на Тодор Николовски — да ги спомнам само нив) — секако најзначајна за издвојување е публикацијата **„50 години „Бегалка"**, 1978. Издавачот на оваа публикација — Драмскиот театар од Скопје, се погрижи не само да му обезбеди на изданието одличен дизајн, туку и да вклучи во него завиден број театролошки текстови, кои од најразлични агли ја разгледуваат пиесата, односно претставата на „Бегалка" во текот на нејзиното педесетгодишно живеење. Уводните страници на публикацијата му се отстапени на Ацо Алексиев, кој мошне аналитично ги анализира условите и времето на настанувањето на „Бегалка" и нејзината прва сценска верификација во 1928 г. Видно внимание предизвикуваат и сеќавањата на Тодор Николовски и Јован Костовски, како живи и најнепосредни сведоци на праизведбата на „Бегалка". Од посебно значење се и текстовите на д-р Харалампие Поленаковиќ, Миодраг Друговац и Александар Спасов, кои пишуваат за македонскиот фолклор во драмското творештво на В. Иљоски, за Аџи Трајко и социјално--класниот момент во драмската мотивација на неговиот лик и за чудесното опстојување на нашето драмско творештво меѓу двете светски војни, за што не случајно Ал. Спасов ќе забележи дека „македонската меѓувоена драма, во антологискиот избор, ја доживуваме како жива, активна театарска реч, а не само како литературно-историско наследство". „Опстојување на речта", „Сјај што не потемнува", „Двестотата изведба на „Бегалка" на сцената на Драмскиот театар во Скопје" и „Правото на храброст" се насловите на есеистичките и пригодни текстови од Благоја Иванов, Иван Ивановски, Ристо Стефановски и Томе Арсовски.

50-годишниот јубилеј на „Бегалка" не можеше поубаво подостоинствено, посодржајно да биде одбележан од издавањето на оваа навистина во секој поглед издржана, поттикнувачка и плодотворна книга.

(Завршува во идниот број)

Петре Богданов-Кочко (Скопје 12.3.1913 – Скопје 22.2.1988)

Чудесен уметник -револуционер

Петре Богданов — Кочко

Го загубивме Кочко. Загубивме великан на нашата национална култура, кога уште за долго време ѝ беше крајно потребен зашто отсекогаш беше и остана до последниот здив оној кој најмногу и со сето срце се грижеше за нејзиното оформување и за нејзиниот растеж. Го испративме со ранети срца до неговиот вечен дом и се обидовме да го искажеме сѐ она со што тој ја задолжи за вечни времиња и се вложи себеси во нејзините темели. Зборувавме и се сеќававме со длабока признателност за многустраните негови лични уметнички креативности и за неговата ненадминлива аниматорска активност во сите сфери на културата. Остана, меѓутоа, недостатно осветлено неговото визионерство, неговата нескршлива вера дека е близок часот, кога нашиот народ ќе ги развие сите гранки на својата култура. Визијата на Кочко за високо ниво на нашата самостојна култура која ќе може да држи чекор со културата на другите народи, кои имале среќа да се ослободат порано, се роди во мрачните години, кога режимот на кралска Југославија сѐ повеќе се ориентираше кон тотална фашизација.

Имав чест да го запознаам во септември 1937 година на илегалните состаноци на групата македонски Народни студенти (организирани членови на КПЈ и СКОЈ и блиски на Партијата) на Белградскиот универзитет. Кочко тогаш ги завршуваше своите студии по Историја на Филозофскиот факултет, а напоредно беше ја завршил Средната музичка школа „Мокрањац" во Белград. Јас веќе бев чул дека Кочко одржувал концерти во повеќе градови во Македонија на кои голем дел од програмата заземала македонската вокална музика и дека тие концерти предизвикувале јавно манифестирање на македонско национално чувство на слушателите. Тоа ја натерало полицијата да ги забрани, уште повеќе што насетила дека зад концертите, како поддржници и организатори стоеле напредните студенти од соодветните градови. Кога се запознавме со Петре Богданов-Кочко, тој разбра дека јас како гимназист се занимавав со аматерска театарска дејност.

Од тој миг почна неговото упорно настојување да не прекинувам да се занимавам за театарска активност. Ме натера прво да станам член на студентскиот театар — Академското позориште, потоа да станам член на Драмското студио на Уметничко позориште, што го формираа како приватен театар: Никола Поповиќ и Виктор Старчиќ, актери од Народното позориште од Белград, потоа драмскиот автор Петар С.Петровиќ, Јован Коњовиќ-уредник за говорната програма на Радио Белград, и дотогашниот режисер на Народното позориште во Белград Јосип Кулунџиќ. Најпосле пак по неговото инсистирање, во септември 1939 полагав приемен испит и почнав да студирам во Театарскиот отсек на Музичката академија во Белград напоредно со студирањето на Правниот факултет. На секој мој отпор Кочко редовно и упорно ме убедуваше дека нам наскоро ќе ни требаат кадри за сите гранки на уметноста во Македонија. **„Зар ќе допуштиме слободното живеење на нашиот народ да нѐ затекне неподготвени? Зар нема да го извршиме својот долг на синови на нашиот народ и на неговата работничка класа? А самиот знаеш колку малцина нѐ има поради желбата и преземените мерки на кралската власт македонскиот народ да нема своја интелигенција, а најмалку пак од уметнички профил, за кој треба да се има и дарба?"**. Така зборуваше Кочко и на тоа никој не можеше да истакне ни најмал противаргумент. Но, само тој го гледаше и го чувствуваше блиското наше ослободување, така да се каже како тоа да е веќе пред вратите и затоа не смееме да задоцниме. А беа тогаш црни години без надеж. Годините 1937, 1938, 1939, 1940 го зголемуваа и го интензивираа свртувањето на кралскиот режим кон фашизмот. Тројниот пакт Берлин-Рим-Токио го засилуваше својот притисок и ги принудуваше властодржците да каптулираат и да при-

стапат кон Пактот. Перспективите за ослободување на нашиот народ на мнозина ни изгледаа многу далечни, иако се боревме заедно со сите други антифашисти и патриоти од цела Југославија.

Но, Кочко, и во тие темни денови, визионерски ја гледаше и ја чувствуваше блиската слобода на нашиот народ во која тој ќе може да го исполни заветот на Гоцета Делчев: „Јас го разбирам светот единствено како поле за културно натпреварување на народите". За Кочко тие зборови на Гоцета не беа политичка парола, туку квинтесенција на нашата Револуција. Затоа тој упорно се грижеше за подготовка на кадри за сите гранки на уметноста: музиката, литературата, театарот, сликарството, вајарството.

Самиот тој непосредно делуваше како певец и диригент. Имаше **прекрасен глас — тенор.** Му беше помошник во создавањето на хор на д-р Воислав Вучковиќ, млад српски композитор и музиколог, којшто своите студии ги беше завршил во Прага и таму се определил јасно како комунист. Токму затоа беше пренесол од Чехословачка и некои од формите на ефикасни, убојни облици на антифашистичка пропаганда меѓу кои и хорските, колективните рецитации. Секако не случајно Вучковиќ го избра токму Кочка да му помага, зашто имаа идентични погледи и на музиката воопшто и на функцијата на уметноста во општеството. Затоа Кочко и беше **фактичкиот раководител на хорските рецитации** во Белград, на Универзитетот кој во годините на реакцијата беше остров на демократија со над 90% млади антифашистички ориентирани студенти, кои ги водеше КПЈ. Ние, македонските студенти, единствено во аулите, училниците на Универзитетот и во сите негови простории се чувствувавме слободни да се искажуваме сосем непречено и отворено како припадници на посебен народ, кој е во кралска Југославија поробен, непризнаен и жестоко прогонуван. Во Универзитетот, на многубројните митинзи разбиравме и многу нешта од нашето блиско минато за кое надвор ништо не смеевме да знаеме.

Нашите говорници на митинзите говореа на македонски јазик и ги запознаваа нашите другари од другите народи со маките на Македонецот. Врските на политички и културен, уметнички план со белградската напредна интелектуална средина токму тие години почнаа да се воспоставуваат. Дотогаш го имавме само Кочо Рацин, кој веќе во 1932/33 година почна да објавува статии во загрепското списание „Култура", што го издаваше познатиот комунист Стеван Галогажа, со кого подоцна се најде в затвор во Скопје. Објавуваше Рацин и песни (тогаш уште на српски) во „Књига другова", заедно со Јован Поповиќ, Новак Симиќ и други. А токму тие години беше и илегален уредник во белградските леви списанија: „Наша стварност" (главен уредник Александар Вучо), „Уметност и критика" (главен уредник Велибор Глигориќ). Своите написи ги потпишуваше со иницијали или со псевдоними, а објавуваше на македонски и стихови, особено во „Уметност и критика". Неговото сопствено име на активен комунист и робијаш од Сремска Митровица не можеше јавно да се појавува во левите списанија, а кога се отпечатија неговите „Бели

Композиторскиот опус на Петре Богданов —Кочко

Хорски композиции

Меѓу поголемиот број хорски композиции се одделуваат:

„Бригадата иде", „Мајка Угра", „Љубов", „Ој, Милево", „Манифестацијата", „Пролетен пејзаж", „Непокорени", „Везилка", „Тажачка" и „Балада за незаборавените".

Циклуси на соло песни

Четири приспивни песни, Пролетен дар, Мал свет, Кавал и магија.

Соло-песни

Авторот создал триесет соло-песни. Меѓу нив се:

„Песна", „Ранета птица", „Љубов", „1903", „Тага за југ", „Лебедова смрт", „Пеперутка", „Приспивалка", „Трепет", „Караорман", „Јужна рапсодија", „Претчувствие", „Пролет", „Есен", „Ружа" и „Зима".

Солистичка инструментална музика

Минијатури за флејта и пијано; Минијатури за обоа и пијано; Импресии за чело и пијано; Шест пиеси за виолина и пијано.

Камерна музика

Азбука на зимата за сопран, бас, шпрехер и пијано; Трио за алт, обоа и пијано; Квинтет — песни за сопран, флејта, обоа, фагот и пијано; „Купувач на старо" за бас, обоа, кларинет, труба, фагот и пијано; Шест лирски расположенија за сопран, алт, женски хор и камерен оркестар.

Маршеви и масовни песни

Предизборни масовни песни, „Овде је младост Југославије", „Први Мај", „Скопје", „Партијо наша" и други.

Во опусот на Кочко се и песни за деца, циклуси за еднородни и мешани хорови, кантати, обработки и стилизации на народни песни и друг вид творби.

С.М.

мугри", на македонски, веднаш почна и прогонот против поетот Кочо Рацин и уништувањето на неговите македонски пролетерски песни. Се гордеевме тогаш ние, младите студенти и работници, што грнчарот Кочо може и умее да комуницира и да соработува со цветот на левата интелигенција од цела Југославија.

Втор наш другар кој можеше тоа да го прави беше токму Кочко. Од него го научив методот на компонирање на хорските рецитации, и во јануари 1940 година, на претставата на прилепскиот работничко-студентски аматерски театар, во преполнетата сала на тогашниот Соколски дом силно се разнесоа од сцената стиховите на „Тутуноберачите", изговорени колективно од хорот, на Рационовиот македонски јазик. И темата на „Тутуноберачите", и јазикот, и интензитетот на интерпретацијата останаа незаборавни кај прилепската публика.

Дојде кратка војна од 6 април 1941 година и потоа окупацијата со која Македонија уште еднаш беше распарчена. Кочко не ја прекина својата дејност на комунист и Македонец — патриот. Беше апсен, претепуван, гонет. А во септември 1943 година, преку Охрид, преку едниот од двата илегални канала, откако извесно време почека на врската престојувајќи кај Ратка Ковачева-Протуѓер, премина на слободната територија во Дебарца. **Веднаш се зафати со својата дејност на уметник-комунист, не само како организатор, туку како и непосреден интерпретатор.** Пееше и на приредбите во ослободените села, пееше и во борбениот строј, токму кога беше најтешко. Неговиот тенор со песната **„Ленка"** мобилизираше и храбреше. Пееше при студ, на отворено и не водеше сметка да го чува својот глас, а знаеме дека оперските и концертни пејачи и при најмала промена на времето се завиткуваат со шалови и се чуваат и уста да отворат за разговор, а не за пеење. Често се прашувам колкава е трагедијата на пејач со чудесен тенорски глас, кој не пее професионално во

Уметникот како борец: Петре Богданов — Кочко во партизани

своите најдобри години, зашто не сака вработување во туѓи институции, а го изложува својот глас на најлоши временски околности и пее при услови при кои оперски пејач и не би отворил уста? Кочко знаеше дека така ќе го уништи својот ретко убав тенор, но борбата му беше поважна од се. Колкава е таа негова саможртва можат да оценат само вистински вокални уметници.

Дојде првото ослободување на Прилеп, на 9 септември 1944. Таа година работев како секретар на една од народноослободителните одбори (или комитети, како што ги викавме тогаш). Но, Кочко, штом се видовме во ослободениот Прилеп, уреди да бидам ослободен од таа работа и ми стави за задача веднаш да формирам театарска група и да ги вклучам во неа и неколцината актери од дотогашниот бугарски театар во Битола, кои во Прилеп ѝ се пријавија на нашата команда и изјавија дека не сакаат да се повлечат со бугарската војска, туку сакаат да останат со нашите единици. Така, во прилепската театарска група влегоа и Живко Оџаков, поранешен директор на бугарскиот театар, инаку Охриѓанец и долгогодишен член на полупрофесионалниот театар на Војдан Чернодрински, Надја Чобанова, Димитар Енѓозов, сопрузите Цветкови и техничкиот раководител на тој театар во Битола, Димитар Јанев. (Оџаков, попосле, на двапати беше неколку години директор на нашиот Народен театар во Битола). Со прилепската новоформирана театарска група почнавме веднаш проби, меѓутоа моравме, по една недела, поради новата, засилена офанзива на Германците откај Битола, да се повлечеме прво во Ореовдол, а потоа во базата на **Горно Врановци.** Таму, по неколку дена, пристигна и **трупата „Кочо Рацин"** и Кочко определи и прилепската група да се влее во неа. Така можевме да прикажуваме и чисто драмски текстови, какви што беа едночинките на Михаил Зошченко.

Во времето на престојот во Горно Врановци раководството на нашата Револуција, пред скорешното конечно ослободување на градовите, системно мобилизираше и прибираше кадри за сите сектори на општествениот живот во нашата Република. И токму тука, Кочко, ненатрапливо и несебично, имаше главно учество кога станување збор за утрешните културни институции. **Немаше подобар познавач на кадрите од културата од него и затоа Кочко можеше речиси непогрешливо да определи раководства на сите установи од областа на културата уште во Горно Врановци.** При тоа самиот себеси никаде не се предвидуваше. Така, уште пред да слеземе во конечно ослободениот Прилеп, ни соопшти дека раководството на **Македонскиот народен театар** во Скопје ќе го сочинуваме: Димитар Ќостаров како директор, и јас како секретар-драматург (според тогашната стара структура). Грижите на Кочко не запреа со определувањето на раководствата. Тој живо учествуваше во решавањето на сите проблеми на театарот, на радиото, на музичкото училиште. Се радуваше на секој успех, сесрдно придонесуваше за нивниот развиток, беше горд кога ќе се постигнеше некој врвен резултат.

Во 1947 година се реализира **неговиот можеби најинтимен сон, дамнешната мечта: се основа Опе-**

рата на МНТ. Кочко застана на нејзината сцена како певец-тенор, всушност она за што беше роден. Но, не остана само на тоа. Како педагог обучи редица наши пејачи. Како композитор ни остави значајни свои дела. Неговата песна **„Овде је младост Југославије"** со својата популарност речиси прерасна во мелодија израсната од пазувите на народот. Имаше тој усет и цврстина да го доведе до диригент на Операта на Ловро Матачиќ и направи низа други потези насочени кон збогатувањето на културата и уметноста.

Поради сето тоа Петре Богданов-Кочко достојно влезе во Пантеонот на нашата култура.

Илија Милчин

*

На комеморацијата на Македонскиот народен театар за творечката личност на Петре Богданов-Кочко говореше **Драгослав Ортаков:**

Во часот на простувањето со **Петре Богданов-Кочко** пред нас се нижат слики од неговиот богат револуционерен и творечки живот. Обидувајќи се во еден ваков миг да ги издвоиме оние од нив што најсугестивно ја одразуваат неговата личност, забележуваме дека тие, секоја одделно и сите заедно во својата логична и доследна поврзаност имаат една единствена смисла и се стремат кон единствена цел. Сите епизоди од неговиот животен пат се проткаени со двата основни мотива што беа движечка сила на неговите активности од раната младост до последниот здив. Тоа беа **Револуцијата и Музиката.**

Ретки се уметниците што ѝ припаѓаат на нашата Револуција кај кои, како кај Кочко, револуционерното и уметничкото дело се толку пасионирано, би рекол судбински поврзани. Уметноста на Кочко произлегува од неговата револуционерна определба; таа целосно ѝ е посветена на Револуцијата. Револуционерниот занес кај него пак, е вдахновен од неговото уметничко битие. Кочко ја пронесуваше својата музика во најневообичаени животни околности и таа, каде и да се одвиваше, никогаш не беше лишена од својата револуционерна суштина.

Трите етапи во животот низ кои созреваше и израсна творечката личност на Петре Богданов-Кочко ни се чинат како три става од чудесно музичко дело. **Првиот став:** белградските студентски години и материјалните лишувања, поврзувањето со напредната средношколска и студентска младина, другарувањето со низа наши подоцна истакнати учесници на Народноослободителната војна, грижата за помладите колеги, првите акции и средбата со суровата стварност, стремежот кон што поголемо стручно усовршување, првите настапи на концертниот подиум... Во тоа време Кочко се среќава и соработува со неколкумина мошне видни напредни интелектуалци, меѓу кои најзначајната личност е три години постариот од него Воислав Вучковиќ, првиот наш марксистички естетичар и социолог на музиката, стрелан од окупаторот во 1942 година. Во исто време на Филозофскиот факултет Кочко ги слуша предавањата на д-р Милое Милоевиќ, интересирајќи се особено за прашањата на естетиката на музиката. И тогаш доаѓа првата голема дилема што се однесува за идната животна определба на младиот уметник: да се побара стипендија за Париз, според советите на професорот Милоевиќ за усовршување во овие музички дисциплини, или да се остане во земјата, меѓу своите, спроти војната и големите настани што се приближуваа. Кочко го одбира второто и останува со своите другари, со кои ќе приреди неколку музички средби со публиката, од кои најдраги ќе му бидат летните концерти во Македонија, каде секоја отпеана песна и секој звук имаа двојно значење — на уметничка и на револуционерна порака.

Другарите што беа со него во тие години и оние што учествуваа во музичките настапи, говорат за вонредниот ентусијазам на Кочко во подготвувањето и изведбите на програмите, за неговиот волшебен глас, за неговото другарство. Ние, помладите негови колеги и пријатели пак, дознавме од него низа анегдоти од неговите контакти со револуционери какви што беа Кузман Јосифовски-Питу, Мирче Ацев или Јосиф Јосифовски-Свештарот. Низ тие анегдоти пред нас се осветлуваше и онаа другата, човечка и емотивна димензија на нивните ликови,, каква што поретко се среќава во историските документи. И сето тоа Кочко го раскажуваше ангажирано и возбудливо, како што им пристапуваше и на сите други теми од нашиот живот.

Вториот став од животното дело на Петре Богданов е уште подраматичен и повеличествен. Овде се нижат слики од неговиот партизански живот низ кој ќе бидат остварени основните идеали на борбениот пат на музичарот. И во партизанските единици тој ја продолжува својата музичка мисија. На една избледена фотографија од воените години го гледаме Кочко свртен со грб кон објективот, како диригира со бригадниот хор. На десното рамо пушка, левата е поактивна во раководењето со хорот. Макаршто не му го гледаме лицето, го препознаваме оној карактеристичен гест што ни е познат од многуте наши, честопати мошне вжештени дебати. Таму, на позициите, каде што се создаваше нашата партизанска песна, Кочко гореше во нејзиното обликување. Сите борци што беа во истите редови со него секогаш ќе се сеќаваат на незаборавната интерпретација на песната „Ленка", чија што мелодија небаре извира од длабините на народната музичка традиција. Кочко е свидетел и на оние возбудливи ослушкувања на братските и антифашистички радио станици во слободните планини на Македонија, кога група наши музикални културни дејци запишуваше и паметеше борбени песни и маршеви, кои потем на македонски јазик добиваа преобразба својствена за нашиот сензибилитет.

Третиот став од чудесното животно музичко дело на Петре Богданов-Кочко започнува по ослободувањето на земјата. Тој учествува во создавањето на нашите први професионални музички институции, пред сè во оформувањето на македонската опера, заедно со малубројните претставници на една творечка генерација што кај нас ги постави основите на севкупното современо музичко живеење. И тогаш повторно пред Кочко се поставува слична дилема каква што беше онаа

— во белградските години: да замине на стручно усовршување или да остане во екот на трескавата работа за подемот на македонската музика? И одново Кочко останува со своите соборци да создава, да гради.

По својата основна вокација, Петре Богданов--Кочко беше певец, којшто успеа во нашата опера и на македонскиот концертен подиум да реализира голем дел од своите мечти. Го гледавме како **Туриду** во првата опера на нашата сцена „Кавалерија рустикана", по која се редеа оперските ликови на **Канио, Каварадоси, Алфредо, Тамино, Родолфо, Јеник, Дон Хозе**... Дел од овие улоги тој оствари под грижливата рака на големиот маестро Ловро Матачиќ, оној маг на музичката уметност што блесна во нашата средина во почетните години од нејзиниот подем. Но, Кочко не можеше да создава само во една област, неговото интересирање беше многустрано. Во исто време тој работи како **педагог** во музичкото училиште, им помага на помладите колеги и презема врз себе **цела низа општествени ангажмани.** А покрај сето тоа им се предава и на своите **творечки пориви.** Од неговото перо ќе излезат бројни хорски композиции и солистички и камерни инструментални творби, но пред сè многу **соло-песни,** област што ја негуваше во текот на целиот свој творечки живот. И кога на концертниот подиум ќе се појавеше некој од нашите помлади вокални солисти со интерпретација на негови песни за глас и пијано, тоа беше своевиден празник и за авторот и за присутните, а пред сè за самиот интерпретатор. Ретко среќаваме таков однос кон интерпретаторот, што значи и почит и благодарност кон него, каков што имаше Кочко во контактот со нашите музички уметници. Тој знаеше искрено да им се радува на успесите на младите пејачи, инструменталисти, композитори, диригенти, музиколози...

И затоа зад него останува една празнина во нашиот културен живот. Празнина што ја почувствувавме уште во текот на неговото недолго боледување. Последниве месеци го немаше Кочко на концертите, на театарските претстави, на изложбите, во Здружението на композиторите. Минатата есен во текот на прославата на 40-годишнината од основањето на ЗКМ тој доаѓаше да ни помогне во организирањето на свеченоста и на концертите во текот на деновите на македонската музика. И наеднаш згасна таа движечка сила, која што со години му даваше своевидни импулси на нашето творечко чекорење. Но, тој останува во нашите спомени и неговото дело останува меѓу нас, за нови вреднувања и за нови предизвици.

Слава му!

*

За творечката, уметничката и организаторската дејност на Петре Богданов-Кочко во формирањето и пионерските години на Операта и Балетот на МНТ, на комеморацијата говореше **Ристо Стефановски.** Речта на Стефановски:

Првите петнаесет години на Операта и Балетот на Македонскиот народен, пионерските години на востановувањето на нашата прва национална театарска куќа и поставувањето на темелите на Македонскиот народен театар и целиот оној период од 1947 до 1962 година најдиректно се сврзани и со името, личноста и дејноста на Петре Богданов-Кочко.

Дејност основоположничка, организаторска и уметничка, со вредна изведувачка димензија.

Петре Богданов-Кочко е меѓу **основачите на оперскиот и балетскиот ансамбл,** подготвувач и учесник во првата наша оперска претстава — „Кавалерија рустикана", **толкувач на бројни оперски ликови и директор на Операта и Балетот** од 1957 до 1962 година.

До овие свои организаторски и уметнички задачи, Кочко дојде како искусен борец-уметник од Народноослободителната борба и Социјалистичката револуција во кои пак влезе како непосреден учесник и раководител со сценско-музичкиот аматеризам во предвоеното напредно студентско движење.

Тој беше организатор на баталјонски пејачки и рецитативни хорови и на комплетни музичко-сценски приредби во партизанските единици, во услови кога културната дејност беше „борбен елемент", кога беше неодминлива составка на националното ослободување и осамостојување...

Во партизани, Кочко го раководи и агитпропот на Првата Македонско-косовска бригада, самиот учествува во приредбите како соло-пејач и, како што забележува Тодор Скаловски, „тој го пленеше секој слушател, истовремено го мобилизираше и му го подигаше борбениот дух на секој борец во борбата против фашистичкиот окупатор".

Изградувајќи се како борец-уметник со безрезервна верба во конечната победа и во радоста на слободата, Петре Богданов-Кочко во ослободената татковина ентузијазирано и самопрегорно се зафаќа — заедно со повеќемина други музички уметници — со поставувањето основите на музичкиот живот, а во тие рамки и на Операта и Балетот на МНТ.

Деветтиот мајски ден во 1947 година беше круна на напрегањата во удирањето на првиот камен во темелите на Операта на МНТ, зашто вечерта се изведе првата претстава на првата македонска оперска куќа. Во веќе легендарниот список на уметниците кои директно ја подготвија и учествуваа во изведбата на „Кавалерија рустикана" (тогаш прикажана и под насловот „Селска чест") од Пјетро Маскањи, беше и **Петре Богданов-Кочко,** како **хор-мајстор** заедно со диригентот Тодор Скаловски и Стефан Гајдов, и како **толкувач** на главната машка улога — Туриду.

По тој негов Туриду, Кочко креираше уште четиринаесет оперски ликови во делата што се наоѓаа на репертоарот во нашиот Театар. Меѓу нив, сега, да се потсетиме на **Канио** во „Палјачи", **Марио Каварадоси** во „Тоска", **Алфред Жермон** во „Травијата", **Јеник** во „Продадена невеста", **Родолфо** во Боеми" и **Дон Хосе** во „Кармен" — сè ликови од првиот тенорски фах.

Својот натамошен ангажман, Петре Богданов--Кочко го реализира и осмислува како директор на Операта и Балетот на МНТ кога тој, со своите соработници,

создава репертоар што веројатно можеме да го наведеме како трета фаза во развојот на нашата Опера.

Во тој период првпат на нашата оперска сцена се изведуваат „Отело" од Верди, „Свадбата на Фигаро" од Моцарт и, на пример „Манон" од Масне, но исто така изведба доживуваат и творби надвор од „железниот" оперски репертоар какви што се „Анжелика" од Ибер, „Медиум" од Меноти, „Марта" од Флотов, „Џоконда" од Понкиели и „Свршувачка во манастир" од Прокофјев. Со поставувањето и на некои оперети („Мала Флорами" и „Земја на насмевките"), во петте години Операта на МНТ имаше четиринаесет премиери меѓу кои неколку и денес остануваат како стожерни претстави по вредноста на изведбата и на музичко-сценската мисла.

Балетскиот репертоар исто така се осмислува со некои од најубавите класични дела, со првиот целовечерен балет од македонскиот автор, со дела од други југословенски автори.

Можеме, во оваа прилика, да се потсетиме на „Лебедовото езеро" од Чајковски, на Шопеновите „Силфиди", на „Жар-птица" од Стравински, на „Ромео и Џулиета" од Прокофјев.

Во 1958 година се праизведува балетот „Лабин и Дојрана" од Трајко Прокопиев, се поставуваат и делата на Љубомир Брангѓолица („Велеградски варијации"), Логар, Фрибец и Коњовиќ, прва изведба кај нас доживуваат „Шпанско капричо" на Римски-Корсаков, „Фантастичен дуќан" на Респиги, „Љубовта волшебница" на Де Фалја и други.

Заминувањето на Петре Богданов-Кочко од Македонскиот народен театар воопшто не значеше и прекин на врските со музичкото творештво на нашата сцена, во улога на **педагог, советник** и над сè **поттикнувач на младите таленти,** нивен неуморен **поддржувач** кој и пред и за време и по претставите со збор и поглед им ја влеваше неопходната верба и храброст.

На определен начин, Петре Богданов-Кочко е поврзан и со нашата исклучителна манифестација — **Мајските оперски вечери,** во чија реализација и директно учествува како член на жирито на вокалниот конкурс на младите оперски надежи „Томче Грнчаровски" во годините 1977, 1979 и 1980.

Македонскиот народен театар, посебно неговиот оперски и балетски состав, ја чувствуваат загубата од заминувањето на Петре Богданов-Кочко како загуба на свој уметник, на творец кој целиот и се предаваше на музичко-сценската уметност, но токму и затоа чувствуваат гордост, зашто неговата личност трајно останува вградена во креирањето на возвишените вредности создавани на нашата сцена од него самиот и од неговите најблиски соработници — како на уметничкото поле, така и во сферата со раководењето на сложениот оперско-балетски организам во Македонскиот народен театар.

*

Во името на граѓаните на Скопје, од Петре Богданов-Кочко се прости **Предраг Пенушлиски,** претседател на Собранието на Скопје. Речта на Пенушлиски:

„Боеми": Петре Богданов — Кочко (Родолфо) и Алка Марковиќ (Мими)

Почитуван и драг наш Кочко,

Не постојат зборови со кои твоите сограѓани можат да ја искажат неизмерната тага и бол што ги донесе неодминливиот чин. И во овој миг на неспокој, нашата гордост е голема, зашто еден човечки дух на величествен творец и уметник се роди во пазувите на Скопје, покрај жуборливиот Вардар, во твоето Пајко Маало.

Твојот град денес се простува од тебе. Неговите најмлади — пионерите кои ти толку многу ги сакаше, младината за која највеќе твореше, работните луѓе и граѓаните на родното Скопје, те испраќаат во вечниот дом.

Одиш од нас, но не во заборав и исчезнување.

Твоето чекорење по скалилата на животните патеки и во храмовите на божицата на уметноста, само навидум не ќе продолжи, зашто тоа, преку твојот творечки опус, преку твоите песни и музика, како ехoвен рефрен од незапирливото допирање на типките на солмизацијата, постојано ќе звучи, ќе звучи вечно.

Во овој тажен миг на простување, останува најболното и за секогаш ненадоместливото: тагата и болката на неговите најблиски и роднини, на неутешната сопруга, животна и творечка сопатничка Павлина.

Исправени денес за последен пат пред твојот одар, драги наш другар Кочко, од името на Собранието на град Скопје и општините и општествено-политичките организации од Скопје, ти ја искажуваме нашата искрена благодарност и длабока .очит за сè она што за својот живот го стори, за нашава земја, за нашиов и твој сакан град.

Слава му на другарот Петре Богданов-Кочко!

*

Од Петре Богданов-Кочко, во името на музичките уметници на Македонија, се прости **Киро Давидовски:**

За средната и помладата генерација музички исполнители, Петре Богданов-Кочко беше повеќе од наш колега. Мислам не постои колега кој од Кочко не добил морална и уметничка поддршка за да истрае во напорите и самооткажувањата кои се составен дел на музичката надградба. Во секоја професија постојат идоли. За нас исполнителите тоа беше нашата голема четворка: Прокопиев, Скаловски, Гајдов и Петре Богданов-Кочко. Секој од нив ни даде по нешто, со желба да станеме што подобри уметници. Кочко, како директор на Операта и певец со врвни остварувања Хозе во операта „Кармен" или како Кавaрадоси во операта „Тоска". Како советник на своите помлади колеги за што подобро интерпретирање на дела од светската и југословенската продукција. Кочко со сето свое битие ѝ беше посветен на музичката уметност. Каква само радост се гледаше на неговото лице кога некој од помладата генерација ќе отсвиреше или отпееше убаво.

За нас помладите од него, тоа значеше голема награда. Како еден од големата четворка даде голем придонес за формирање на Здружението на музичките уметници на Македонија и беше член во истото од основањето до денес, обавувајќи разни функции.

Со смртта на Петре Богданов-Кочко, Здружението на музичките уметници и музичките педагози загуби уште еден од своите идоли. Бидејќи беше еден од најчестите посетители на музичко-сценските остварувања, отсега па натаму некој од упразнетите столови ќе нè потсеќа дека не е присутен најголемиот љубеник во музичката уметност Петре Богданов-Кочко.

За сè она што го даде за музичката уметност и педагогијата и што на помладите колеги им помогна да истрајат и успејат, ќе сме му вечно благодарни.

Слава му!

*

Илија Џувалековски-Личко говореше над отворениот гроб на Петре Богданов-Кочко, во името на најинтимните другари и пријатели од младоста до сегашни дни. Речта на Личко:

Драги Кочко,

Со голем бол во душата се протстувам од Тебе, стар другар, во името на твоите најблиски, најинтимни пријатели кои го имаа тоа задоволство и среќа со Тебе да другаруваат долга низа години, сè до суровата смрт која нè раздели.

Бликаат спомените на Твојот племенит лик, хуман и храбар човек, примерен сопруг и прекрасен другар.

Навираат спомените на нашите студентски денови пред Војната, кога сонувавме за идеалите за еден нов поредок во нашата малечка и намачена Македонија, за слободен мајчин јазик и создавање на наша национална уметност и култура. Поминавме заедно низ многу тешки и судбоносни денови во кои Ти ја докажа сета своја верност и љубов за оваа земја.

По враќањето од ропството од фашистичка Германија како југословенски војник во Скопје, веднаш се вклучи во најпрогресивните редови како на политички така и на културен план.

Се сеќавам кога во почетокот на 1942 година се одржа незаборавниот концерт во Народниот театар каде покрај македонските песни и класичната програма го испеа со својот сонорен глас и Шубертовиот **„Двајцата гренадири"** по текст на забранетиот Хајне. Аплаузот беше френетичен и незаборавен. По тоа следеше затвор, интернација, партизани и дојде СЛОБОДАТА.

Ти леташе драги Кочко во неа како пиле од гранка на гранка, немаше крај Твоето одушевување и оптимизам. Уверен и пресреќен беше дека имало за што и дека македонскиот народ во оваа решителна борба го најде својот пат.

Не знам во која културно-просветна акција не си учествувал, особено во најтешките почетоци. Прво, околу формирањето на **Радио Скопје, Народниот театар-Драма**, па потоа **Операта** каде и самиот учествуваше во првата оперска претстава „Кавалерија рустикана", потоа „Палјачи", „Тоска", „Боеми", „Травијата" и други. При формирањето на **Високата музичка школа** и така натаму.

Немало ни концерт, ни театарска претстава ни уметничка изложба без присуството на Кочко. И сè додека болеста не Те скрши, работеше интензивно, музицираше, компонираше и се бавеше со педагошка работа.

Твојот убав дом беше отворен за секого: музичари, млади таленти, сликари, скулптори, артисти, литерати и стари другари со кои преку Револуцијата се создаваше оваа наша татковина. Ти не беше само општественик, ами и уметнички мецена. Како дете се радуваше на секој нов роман, поезија, композиција, на убав концерт и други културни настани во нашата заедничка татковина, а посебно во Твоето родно Скопје.

Таа среќа ја помати тешката ненадејна болест. Твојата пожртвувана сопатничка Павлина, како во најсреќните, така и во најтешките часови, Ти даде сеопфатна љубов, нежност и достоинство.

На крајот да се простам од тебе, мил Кочко, со прекрасната мисла за пријателство на еден од најголемите светски класици Гете, кој рече: **„Светот е толку пуст ако во него ги замислуваме само бреговите, реките и градовите, но знаејќи дека понекаде некој се согласува со нас и дека со него можеме и молчејќи понатаму да живееме, се претвора во прекрасна градина".**

Ти благодариме за сè, драги Кочко, и нека ти е вечна слава!

*

Над отворениот гроб на Петре Богданов-Кочко, во името на борците на Македонија, од големиот уметник-революционер се прости **Илија Топаловски:**

Мене ми е доделена голема чест да се простам со драгиот Кочко — да му го кажам последното збогум — од името на општествено-политичките организации, пред сè од името на Сојузот на борците на Македонија. Оваа тажна обврска ја исполнувам и како личен долг спрема еден од моите најинтимни другари, а истовремено и како долг на бројни припадници на мојата гене-

рација, кои што другаруваа со него, особено во текот на ослободителната војна, кога се коваше судбината на нашиот народ и на целата југословенска заедница.

Стара е вистина, дека во тешките времиња, кога се бие бој за слободата, кога се бришат границите меѓу животот и смртта, дека имено тогаш најдобро излегуваат на видело стварните вредности на секој поединец. Со својот револуционерен занес, со својата храброст и честитост, со длабоката вера во идеалите за кои што беше безрезервно определен, другарот Кочко од таа гледна точка на брилијантен, на неповторлив начин, го положи овој најтежок животен испит.

Кочко беше син на познато македонско семејство. Роден во Скопје — во Пајко Маало, тој уште во најраната младост — би рекол дури со мајчиното млеко, го внесе во себе сознанието за обесправеноста на нашата татковина, а низ прикаските на своите родители, дознаваше за Илинденското востание и херојските примери од оваа епопеја, кои што ја распалуваат неговата бујна младешка мечта. На таа основа се формираше неговиот поглед на свет кој што беше подоцна — во времето на неговото школување во Скопската гимназија, обогатен со марксистичките сознанија и директно ангажирање во револуционерното движење. Со такви определби, Кочко премина на студии во Белград, каде што се искали во вистински народен борец. А кога нашата земја беше поробена од фашистичките завојувачи, тогаш Кочко како член на Комунистичката партија, стапи во првите редови на ослободителното движење. Беше затворан и мачен во злогласната полиција на бугарските окупатори и имаше јуначко однесување. Но, неговите вистински покренувачки сили, неговиот богат опит, неговата енергија и ентузијазам, што лесно нè заразуваше сите нас — неговите блиски другари, овие негови особини дојдоа до полн израз токму во вооружената ослободителна борба. Кочко беше еден од главните организатори на културно-просветната дејност во тоа време. Формираше партизански хорови, учествуваше во создавањето на првите училишта на македонски јазик, а не еднаш во екот на тешките борби неговиот глас ги бодреше нашите борци, така да Кочковото присуство како магнет делуваше во сите средини каде го водеа патиштата на Револуцијата. Тој беше меѓу најпопуларните борци во **Тиквешијата** и на **Караорман,** во **Кичевско** и **Струшко**, во **Егејска Македонија** и **Кумановско,** секаде каде што се виеше црвеното знаме на нашата Револуција.

Се сеќавам како вчера да се случило, кога во предвечерјето на конечното ослободување на нашата земја, во селото **Врановци,** каде што беше сместен Главниот штаб и политичкото раководство на Македонија, кога сите ние добивме конкретни задолженија за организирање на новите институции на народната власт. Со неопишано воодушевување Кочко заедно со цела група на македонски културни работници, музичари, композитори и други општественици се зафати со подготовките за **организирање на македонската национална опера.** Во тогашните услови тоа личеше на потфат кој што граничи со чист романтизам, фантазија. Меѓутоа, не требаше долго време да помине и во ослободеното Скопје, благодарејќи на неисцрпната енергија на Кочко и на неговите соработници, да биде формиран македонскиот оперски ансамбл и во зданието на стариот — толку убав скопски театар, да бидат прикажани првите оперски претстави на македонски јазик во кој што Кочко настапуваше како солист. Тоа беше време на длабоки трансформации на нашето општество, особено на нашата култура, во која што Кочко ги инвестира најдобрите години на својот живот.

Потоа со децении на ред, Кочко премина на педагошка општествена работа, а како композитор со несмалена енергија и креативност создаде широк опус на музички дела, кои што ќе останат како неизбришан белег на нашата културна историја.

Под тежината на континуираната активност, неговиот измачен организам, почна да слабее. Подмолната тешка болест, како сврдел се проби во неговите дамари и почна се повеќе и повеќе да ги ограничува неговите животни функции. Пред неколку месеци, кога веќе падна во постела, на некои блиски другари им рече — покажувајќи ги објавените композиции — **„еве, јас си го исполнив долгот, сега можам мирно да умрам“**. Точно пред еден месец беше опериран во белградската Неуролошка клиника, од страна на врвниот хирург во оваа област Никола Секуловиќ — директор на Клиниката и професор на Медицинскиот факултет. Скривајќи ги сопствените сомневања, а можеби и интимното уверение дека сепак не се изгубени сите шанси, докторот ја охрабруваше неговата сопруга Павлина и сите нас. А Кочко пак, по операцијата под висока температура, не можеше да зборува — меѓутоа неговите очи исполнети со добрина зборуваа појасно отколку изговорените мисли. Како да сакаше да каже „Дали е ова мојот крај? Дали ќе можам уште малку да поживеам...“. Набргу беше пренесен во Скопје, каде што покрај интензивната терапија завчера, околу пладне, неговиот живот мирно се згасна. Покрај него постојано беше неговата сопруга Павлина, која што му беше главен ослонец и инспирација во неговиот богат живот. Лично бев сведок со какво пожртвување Павлина со недели бдееше покрај него во Клиниката во Белград, спиејќи на стол, негувајќи го и борејќи се против тешката болест до последната минута на неговиот живот.

Во овој момент исполнет со тага и бол, кој што најтешко ја погаѓаат неговата сопруга Павлина — сакам да подвлечам дека Кочко го нема, тој нè напушти. Меѓутоа, Павлина ќе најде кај неговите блиски, кај неговите другари, полна поддршка во совладувањето на тешките последици, кои што смртта на Кочко неминовно ги донесува.

Драга Павлина, драги другари и другарки,

Од редовите на старата гарда отиде уште еден борец создавајќи голема празнина околу нас. Но, треба да се каже дека Кочко заора длабока бразда и остави видни траги што вечно ќе потсетуваат за едно големо име за нашата Револуција, за едно големо име и голем талент на нашата македонска национална култура.

Нашите стари, нашите дедовци и прадедовци во вакви прилики велеа „нека му е лесна земјата“. И јас, ете, сега со длабок пиетет го повторувам истото тоа — нека ти е лесна земјата, драги Кочко. Нека му е вечна благодарност и вечна слава.

Режиите на Кун и Вилсон во Делфи

Душан РЊАК

Минатогодишниот фестивал и научен собир во Делфи беше организиран во чест на големиот грчки режисер Карол Кун, творец и раководител на далеку познатиот атински „Уметнички театар". Во таа чест се собраа уметници и научници од повеќе земји: Сурес Авасти (Индија), Умберто Албини (Италија), Франсиско Адрадос (Шпанија), Пјеро Бордин (Австрија), Јани Киоли (Грција), Полет Гирон Бистањ (Франција), Тони Харисон (В. Британија), Рене Жак (Франција), Јинлин Луо (Кина), Мериен Мек Доналд (САД), Муса Маига (Мали), Пјер Патриде (Етиопија), Душан Рњак (Југославија), Роберт Стуроја (СССР), Екехар Шал (ДР Германија), Боб Вилсон (САД)...

Програмата на Делфиските средби ја сочинуваа три претстави на ансамблот **„Уметнички театар"** од Атина, една група на **Боб Вилсон,** потоа научен собир за хорските песни во античките драми, изложби, видео-проекции, актерски попладнињa и слично.

„ПТИЦИТЕ" НА КУН. — Треба да се каже Аристофановите „Птици", но, сепак, сите велат „Птиците" на Кун. Претставата стана жива легенда, се игра веќе дваесет и осум години, го обиколи светот. Стариот делфиски стадион, на кој се играат сите претстави на фестивалот, исполнет е до последното место. Во театар доаѓаат цели семејства, со деца. Сè врие, сè е весело, како на некоја народна свеченост во која има нешто ритуално и духовно. Во целата оваа атмосфера, што нè опкружува, се чувствува фиктивна и вистинска идентификација на минатото и сегашноста, како вечност, како претстава во која не постои време, туку некоја битност, стопување на метафизиката со видливиот свет. Извонредниот Јани Зарухи направил многу едноставен, функционален и соодветен сценски простор, прозрачен лелеав и лесен како птичји пердув. Направен е пред три децении, а малку нешто е изменето.

Кун направи една извонредно складна и едноставна целина, во која имаше алузии на современа Грција, не многу конкретни, сведени на едно универзално ниво. Политичката сатира не превагна над духовитоста и така смеата секогаш беше присутна на еден симпатичен, интелигентен и уметнички начин. Секако, најлошо поминаа политичарите, особено демагозите, но не им беше простувано ни на боговите, ниту на поетите, ниту на врачевите...

Истата претстава ја гледав во Белград, пред неколку години на БИТЕФ, но впечатокот пред грчката публика е нешто сосем друго. Пред сè, публиката постојано реагира на разните гегови, реплики и песни. Никаде не сум доживеал публиката да пее хорски песни заедно со актерите. Целото гледалиште се претвори во еден голем хор, кој тивко потпенуваше хорски партии. Голем придонес за певливоста на хорските песни беше извонредната музика на Хаџидаки. Режирајќи ги Аристофановите „Птици", Кун во нив го актуелизира универзалното значење, давајќи му еден современ грчки израз, не само кога е во прашање политиката, туку и еден уметнички израз што се базира врз современата грчка музика со фолклорни елементи, врз кореографијата (Зузу Николуду), одмерена кон музиката и кон специфичните народни веселби на медитеранското поднебје со отвореност и сатиричност. Како создадена за ваква игра, тој ја имаше актерската двојка Јорго Лазани(како Писетер) и Пантелиј Пападопуло (како Еуелпид). Лазани создава народен човек, духовит, лежерен авантурист... додека Пападопуловиот лик е поинаков, понежен, за нијанса пофеминизиран.

Заслугата на Кун е во тоа што ги „открил" сценските вредности на драмите на Аристофан. Неговата упорност е крунисана со успех, токму преку режијата на „Птици".

„АГАМЕМНОН". „Агамемнон" и „Персијанците" се први антивоени и антиимперијалистички трагедии. Причината за освојувањето на Троја од страна на микенските кралеви е поврзана со приказната за убавата Елена. Меѓутоа, понатаму сè што се случува е чист империјализам на ахајските кралеви и на нивните војници. Освојувањето на градот, пустошењето, грабењето, земањето на Тројанките како робинки, јасно укажува на нивните основни мотиви.

Монументалноста на Есхиловата идеја за триумфот на Агамемнон, што завршува со страшна смрт, Кун ја остварил со складна сериозност на ритамот на дејствието, кое се одвива врз пурпурна и црна боја на тоновите на костимите на микенските граѓани, кои го сочинуват хорот, и врз широчината на просторот што се намалува во перспектива кон величествената порта на микенскиот двор, пред која стојат стражари облечени во црно како пред влез на ад.

Колку што „Птици" претставува една сосем складна и комплетна целина, толку кај „Агамемнон" се чувствуваше фрагментарност, отцепеност од трилогијата на која ѝ припаѓа. Приказната е само привидно завршена, бидејќи циклусот на одмаздата не е остварен. Песимистичкиот крај, во кој мракот сè јаде и појавата на одблесокот од сатарот на Клитемнестра, остава отворени прашања, особено кога се знае дека продолжение постои. Публиката можеше само да зажали што не ѝ се даде прилика да ја види целата „Орестија". Неа, за фестивалот во Епидаур 1980 година Кун ја подготвил со, меѓу другите актери, Мелина Меркури како Клитемнестра. Во Делфи четирите главни улоги ги играат Лидија Кониорду, Јани Карајоѓани, Тодоро Грампса и Катија Гери.

За фестивалот Кун ја подготви и комедијата **„Ахарњани"**, првпат изведена на Линејскиот фестивал во 425 година пред нашата ера.

ПОГЛЕД НА ГЛУВИОТ ЧОВЕК

Во разговор со **Роберт Боб Вилсон** дознав нешто повеќе за претставата што носи необичен наслов — **„Увертира за четвртиот чин за Поглед на глувиот човек".** Станува збор за дел од неговата режија на „Поглед на глувиот човек" од 1970 година, првпат играна во Ајова. Претставата траеше полни пет часови и стана симбол за уметничката работа и успе-

хот на Боб Вилсон. Со оваа претстава прво оди во Њујорк, а потоа во Европа постигнува голем успех.

Претставата се разликува од тогашната авангарда, од Ливинг, од сиромашниот и отворен театар, од режијата на Патрис Шеро...

Изведбата се одвиваше во совршена тишина. Уметничкиот директор на Фестивалот во Делфи, режисерот Теодор Терзопуло, ми рече дека стравувале како публиката ќе прифати претстава без збор и звук... На сцената хармонично се надополнува визуелниот свет и светот на тишината со еден неверојатен драматичен набој и во многу необичен амбиент на античкиот стадион. Невообичаеноста на оваа Вилсонова претстава не е само тоталната тишина во која се одвива дејствието, туку и самите сценски дејствија. Станува збор за познатиот мотив од Еврипидовата „Медеја", за чедоморката Мадеја, жената на водачот на Аргонаутите, Јасон, која, напуштена и изневерена, му се одмаздува на мажот така што ги убива двете заеднички деца и ја труе неговата нова невеста.

Вилсон го земал само мотивот на убиството на децата, сведувајќи го дејствието само на еден мизансцен што се повторува четирипати со два разлини реквизита. Истото дејствие го повторува и машкиот лик, кого го игра Боб Вилсон, врз идентичен сценски сегмент...

Мајката ја играше **Шерил Сатн,** актерка со црн тен и долгогодишна соработничка на Вилсон. Нејзината фигура е исклучително сценична, издолжена и танка, асоцира на нереално суштество. Нејзините движења се прецизни, впечатливи, па дури и тогаш кога прави мали помрднувања, извивања на прстите, рамениците, вратот и главата.

Вилсоновата претстава е возбудливо уметничко доживување. Таа е работена со необични средства, од кои говорот на тишината е највпечатлив. Меѓу театарските луѓе во Делфи имаше и такви на кои не им се допадна претставата, дури сметаа дека е скандалозна, но најбитно е што публиката го прифати необичниот стил на Вилсон.

За тоа како создава Боб Вилсон дознав од кусиот разговор со него. За себе рече дека е „човек од интуиција", дека за сижето размислува во различни варијанти од кои ја зема онаа што во моментот му се чини најдобра, уметнички највредна. Сето ова се случува во него, во неговиот внатрешен свет. Тогаш му се јавуваат визии, слики, светлина, силуети, звуци, ритам. Тој сè доживува во себе, ја гледа претставата како се формира и создава. Подоцна, визуелното паметење го реализира и дотерува на сцената.

За соработката со Боб Вилсон, разговарав со актерката Шерил Сатн.

— Како изгледа да се работи со Боб Вилсон? Во Вилсоновите режии, речиси нема зборови. Што значи тоа за вас како актерка?

— Навистина, порано имаше сосем малку или, речиси, ниту еден збор, но има и режии каде се говори, но тоа беше сосем посебен говор, говор како дел од претставата, како дел од еден сценски стил, една особена уметничка целина. Се разбира, во такви ситуации говорот мора да биде соодветен со барањата на режисерот и на неговата визија на претставата. Вилсон прави атмосфера со сите сценски средства. Во почеток, работевме само со телата, но подоцна и со употреба на соодветни зборови.

— Во неговите претстави е битен ритамот. Како го постигнувате вие?

— Многу е важно да се почувствува вистинскиот ритам. Тоа се должи на вежби и талент. Умеев да пронајдам ритам како тој што сака, да се вклопам во неговата визија. Тоа не е едноставно, бидејќи ритамот не е секогаш ист, се менува.

Превод од српскохрватски
и адаптација: Ј.И.

Бугарско театарско секојдневие

■ Договор за соработка на Драмскиот театар од Скопје и Театарот „Масалитинов" од Пловдив

Иван ИВАНОВСКИ

Ограничен број претстави што спаѓаат во категоријата врвни, вонсериски; недостиг на поголем број висококвалитетни современи национални и странски текстови; непостоење на еден поголем континуитет во истражувањата нови сценски валери — ова е впечатокот што го понесовме по гледањето на десетина претстави во двата најголеми театарски центри во Бугарија — Софија и Пловдив, а што можеше да се потврди и од разговорите што ги водевме со повеќемина угледни бугарски драматичари, театролози и драмски уметници на оваа соседна земја.

Заминувањето на една цела генерација знаменити режисери, кои своевремено му втиснаа силен печат на современиот театар во Бугарија **(Дановски, Андонов, Мирски, Гројс)** не најде најдостојна замена во оние што дојдоа по нив, па режијата во бугарските театри во значителна мера како да заостанува зад актерската компонента. Од друга страна, за некој поголем и позначаен пробив на драматургиски план во последно време не може да стане збор. Најмногу се прикажуваат пиеси на потврдени драмски автори, но млада и свежа крв нема во доволна мера.

Драмски текст, односно претстава за која во театарските кругови во главниот град на Бугарија во последно време се говореше во суперлативи е сценскиот проект **„Последната ноќ на Сократ"** од Стеван Ганев во „Театарот 199". Овој театар нема свој постојан ансамбл; тој своите изведби ги подготвува со ангажирање артисти од другите постојни софиски театри, по скоро истиот оној принцип како што пред повеќе години работеше „Ателје 212" од Белград. Иако споменатото дело се наоѓаше на репертоарот во деновите кога престојувавме во Софија, не успеавме да го видиме, зашто претставата во

последен миг беше откажана. Замената што ни беше предложена — драмата **„Балкански синдром“** од Станислав Стратиев во Сатиричниот театар нè остави по малку рамнодушни и разочарани. Беше во прашање претстава подготвена пред крајот на претходната сезона по повод одбележувањето на 30-годишнината на постоењето на овој популарен софиски театар, кој се реши да ја прикажува пиесата затоа што наиде на голем одзив кај публиката. Ни еден добар режисер од форматот на Иван Допчев, ни разиграниот ансамбл во кој доминираше секогаш брилијантниот Георги Калојанчев не можеа да ги компензираат слабостите на текстот сведени на виц и на досетка. Од Станислав Стратиев многу поголемо внимание побудува еден негов друг текст — **„Животот макар и краток“.**

Една претстава имавме можност да видиме и во Театарот на Народната армија во Софија кој во последниве години е во подем — располага со одлична артистичка екипа; на неговата сцена редовно гостуваат најдобрите бугарски режисери, а успесите што ги постигнува, како што ни рекоа, се резултат на дисциплината и воспоставениот ред во работата, што не е случај со другите театри во Софија. Вистина, не го видовме највисокиот репрезент во овој миг на споменатиот театар — претставата **„Животот е сон“** од Калдерон, но и изведбата на Брехтовата драма **„Господин Пунтила и неговиот слуга Мати“** што ја проследивме, нè увери дека се работи за релевантен театарски чин. Оваа постановка, настаната пред три сезони, и покрај извесната развлеченост, го привлекува љубопитството, благодарение на повеќето инвентивни решенија на еден од водечките бугарски режисери Леон Даниел и пред сè на високите креативни дострели на Јосиф Срџиев како Пунтила, на Магдалена Караламбова, Атанас Атанасов и Благовеста Кабаиванова.

Најмногу претстави (вкупно три, и тоа мошне различни по своите структури) имавме можност да видиме во Младешкиот театар во Софија. Тој, како и Сатиричниот театар, не е веќе она што не многу одамна беше. Оправдување за тоа донекаде е што овој театар веќе подолго време се реконструира и што претставите ги прикажува во еден несоодветен театарски простор — студентскиот културен центар. Во некогашното кино публиката тешко доаѓа, па во полупразна сала се одвиваше претставата на пиесата **„Вежби со пет прсти“** од Питер Шафер. Постановката на Николај Пољаков, во основа солидна иако доста стандардна и конвенционална, не се наметнува до таа мера како играта на поголемиот број артисти. Меѓутоа, вистинското освежување дојде од мјузиклот **„Оливер“,** работен според романот на Дикенс — „Оливер Твист“, што се доживува како еден вид рок-опера и кој е наменет за публика од 7 до 77-годишна возраст. Многубројниот ансамбл дополнет со членови на оркестарот на театарот, на државното кореографско училиште и на детскиот хор „Гусларче“, режисер Димитар Аврамов го води сигурно и полетно создавајќи на тој начин еден мошне пријатен спектакл, што се следи со интересирање и љубопитство. На премиерата на пиесата за најмладите **„Опасни случки со слаткогласните херои“,** пак, откривме еден вистински мајстор на драмскиот стих за деца (Недјалко Јорданов) и еден мошне искусен и реномиран режисер на претстави од овој вид — Лилјана Тодорова, на која ова ѝ беше проштална постановка пред нејзиното одење во пензија.

Народниот театар „Масалитинов“ од Пловдив, како и Младешкиот театар од Софија, се реновира поради што тој своите претстави ги дава каде што и ќе стигне. Тоа е ансамбл кој завидно место ѝ обезбедува на современата национална драматургија, со нешто понагласен стремеж за негување на камерните форми на изразувањето. Двете претстави на пловдивскиот театар, што ни беа ставени на увид, се најубава илустрација за тоа. Од авторот Петар Анастасов ја видовме дуодрамата **„Голем колку малото јаболко“**, што говори за осаменоста на луѓето, по малку исконструирано и премногу психологизирано. Онака како што беше режирана (режија Христо Церовски), таа може да се игра и на голема, место на мала сцена. Светла точка, како и во сите други претстави, е играта на артистите.

Пловдивската претстава, односно верзија на мошне популарниот комедиографски текст **„Сако од кожа“** од Станислав Стратиев (оваа пиеса е една од најиграните во Бугарија и во неа авторот на еден интересен начин ја изнесува машинеријата на бирократијата која меле сè пред себе), беше занимлива по режисерската визура на Дамјан Поп Христов, кој со неколкуте решенија покажа дека е добро упатен во посовремените тенденции на театарската уметност.

Кога веќе станува збор за театарскиот живот во Пловдив, незаобиколен е и неговиот импозантен антички театар што пред огромен аудиториум — пред три илјади гледачи во летниот период се користи за претстави под отворено небо.

Постојат можности на споменатата сцена да се претстави **скопскиот Драмски театар** во рамките на соработката со Народниот театар „Масалитинов“ од Пловдив, што беше прецизирана со **посебен договор** потпишан во Скопје на македонски и на бугарски јазик. Во договорот најдоа место и другите видови соработка — размена на текстови од македонски и бугарски автори, потоа на режисери, костимографи, артисти и слично.

Изпразнетото место на истината*)

(Строежно-значенски разбор на „Дупло дно“ од Горан Стефановски, „Одбрани драми“, Мисла, Скопје, 1987; праизведба во Драмскиот театар, Скопје, 1984, во режија на Слободан Унковски)

Милош ЛИНДРО

Увод.

Намерата на овој текст е, ползувајќи две различни формални постапки да фрли нешто виделина врз разгледуваното дело. Првата постапка е извесна под името **Жинестјеова сценска геометрија.** Втората постапка е во голема мерка оригинална, сега за прв пат понудена и спроведена и може да се прифати под името: **Говорно-телесно учество на драмските лица.** За понудената анализа може да се рече дека е еден строг **математички опис на комплексната сценска разпределба на лицата и говорот.**

Гледачот на претставата (и читателот на драмата) „Дупло дно“ веднага ја воочува нејзината едноставна и „тврда“ појавна структуираност. Таа е во толкава мера очевидна така што сето тоа нужно треба да се земе предвид како авторово и режисерско инсистирање и формална порака од посебно значење. Јасно подставената едноставна мрежа од односи може да се смета како намерение на авторот и на режисерот да сообштуваат низ проста сценска геометрија и претроделна временска напоредност; очевидно е дека е возпоставен еден особен, впечатлив сценски код. Размислувајќи можеме да го допреме следното сомнение: Можеби нагласено едноставната сценска разпределба по однос на посоченоста на беседата (репликите) и по однос на сценскиот двиг е „допуштена“ како авторска постапка и режисерско вмешталество (значи на равништето на **запишување и поставување** на текстот) но не е одредувачки, сообштувачки чинител при **возприемањето и разборот** на представата. Етјен Сурио во својата книга „Двесте илјади драмски ситуации“ пишува дека театарот „повеќе од сите други уметности“ подразбира „сметање“, „комбинирање“ и, според него, „оние кои би се спротивставиле на секоја помисла за сметање во таа област едноставно би покажале дека воопшто не се разбираат во театарската уметност, во којашто секојпат има многу сметање... А, впрочем, во која уметност тоа го нема?“

Охрабрени од предходниот исказ може да преминеме кон разборот на представата со надеж дека крајниот резултат ќе биде обликувањето на некои особени, сообштувачки сведенија. Леко воочлива е едноставната но доследно и убедливо спроведената ритмика. Затоа оваа представа го изнудува впечатокот за техничко совршенство. На ритмичност, т.е. на повторливост инсистира самиот автор. Потврда, па и извесно посочување кон тоа ќе е и поднасловот: „театарска пасија во три става и кода“. Првиот чин, којшто е засебен „став“ насловен како „Уметност“, ги дава сите ликови и тие ќе се повторуваат во другите два става насловени како „Лудило“ и „Револуција“. Всушност првиот став е „текст во текст“ така што Таткото-функционер-собственик Божо, Мајката-сопруга-домаќинка Параскева, ќерката-балерина Кристина, полицаецот Нове и Јаков уметникот-писателот – револуционерот во него се „фикција во фикција“ зашто се ликови од едночинката на лудиот писател Јаков од вториот став. Вториот став „Лудило“ Стефановски го сместува во годините пред балканските војни и, се разбира, во трагично заплетканиот балкански простор (притоа збунува функцијата Министар за култура на Божо којшто, истовремено, е и собственик на фабрика за сапун; Чија култура?). Лудиот писател Јаков го живее своето творечко лудило најинтензивно што се може напишувајќи пиеса во која се става себеси како тотален уметник, потоа „најпознатото семејство“ (Божо, Параскева, Кристина) и, накрај, вечно присатната, зашто најделотворна, социјалната регулатива, значи Силата т.е. полицијата олицетворена во ликот на „Новиот“ Нове. Тој е **нов** затоа што е незатемелен во историјата, вон од истинскиот (праведниот) Поредок (Строј) на симболичкото, слуга на „легитимниот“ властодржец Божо. Токму Таткото Божо и Полицаецот Нове ќе го овозможат лудилото на Јаков. Меѓу другото, лудилото на Јаков се пројавува и низ неговата верба во знаковните средства (уметноста) како средства за праведна прераспределба на општествената моќ. Јаков не заборава да се внесе и себеси во едночинката којашто „ќе беше реалистичен текст доколку не беше изместувањето во време“. Имено, првиот став т.е. ставот „Уметност“ (т.е. едночинката на лудиот писател Јаков од вториот став) е сместен во иднината, некаде во почетокот на XXI век. Дејството се случува во една атомска скривница каде што е сместено семејството (Божо, Параскева, Кристина) коешто го живее жалосниот (спасениот) остаток од својот безвреден живот. Низ отворот за вентилација(внимание!) во скривницата влегува занесеникот, идеалистот, поклоникот и проповедникот на „тоталната уметност“ Јаков. И во првиот став (којшто е „напишан“ од Јаков од вториот став) и во вториот и во третиот став доминираат механизмите на **вербалната размена** на „функциите“ на драмските лица т.е. **празнењето** на нивните **резервоари на симболичкото.** Како **драмска случка** во првиот став можеме да го сметаме прогледувањето и проодувањето на ќерката--балерина Кристина. Значи тоа е преминот од автоматско-безволево суштествување во автономно-волево. Во вториот став таква драмска случка е нападот на лудило што го добива Јаков проследен со рецитирањето на стихови од песната „Шупелка“ на Константин Миладинов (премин од автоматско-волевото кон автоматско-надволевото). Во третиот став има две одлачувачко-пресвртнички драмски случки: причинетото разтројство на мајката-сопруга Параскева при изкушувањето од страна на Јаков-терористот (премин од автоматско-надволево во автоматско-безволево) и балетската точка на Кристина (премин од автоматско-волево во автоматско-безволево).

Ете, тоа се сите промени на лицата. Усилијата вложени од страна на Јаков за промена на Божо и Нове во сите три става остануваат без резултат. Како и да е, очигледно е дека се работи за еден впечатлив, извонредно успешен сценски есеј во кој нема „истински“, „живи“, „полнокрвни“ ликови туку

(*) По барање на авторот. во овој текст не се вршени никакви јазични интервенции.

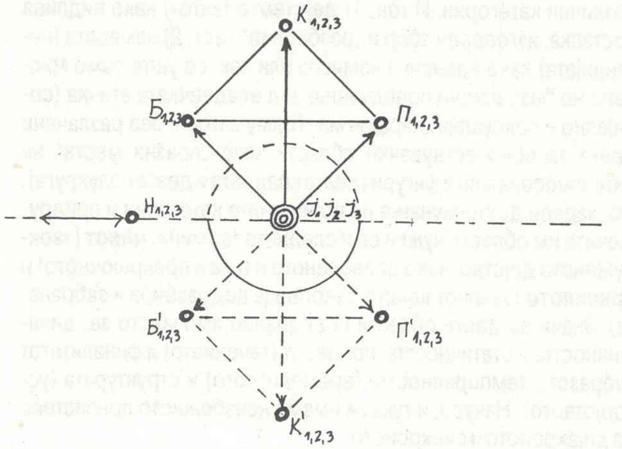
ликовите се пренесени, полноцени знаци кои ќе говорат за фундаменталниот антрополошки проблем т.е. за човекот како средиште на судирањата и борбата на силите кои носат имиња: Природа и Култура. Затоа, за структурата на претставата може да се рече дека претставува структура на еден многузначаен и полноценен мит, во најдобриот смисол на тој поим.

Бидувајќи оневозможени од самата природа на претставата таа да биде прераскажана се налага нужноста врз неа да се аплицираат методите кои можат да доведат до тоа укажаната ритмика да стане јавна и показателна по однос на значењата.

1. Разбор на постановката според методот на сценска геометрија

Ќе посегнеме по еден опит од формален тип познат како Жинестјеова сценска геометрија. При таа формализација се врши една дводимензионална (рамнинска) разпределба така што ликовите се претставуваат како точки меѓу кои, доколку има сценски однос се повлекуваат линии. За согледувањето и претставувањето на односите не сушествува некое прецизно напатствие така што проследувачот во голема мерка треба да се подпре врз интуицијата. Во случајот на „Дупло дно“ најлесно е да се земе дека се работи со едноставна, полуотворена геометрија од лепезест тип. Во претставите на коишто им припаѓа таква геометриска фигура, секојпат сушествува еден архитектонски стожер, околу кој се разпоредени другите лица. Во нашиот случај тоа е Јаков. Но образувањето на таа фигура подразбира некои занемарувања. На пример, и меѓу Божо и Кристина, Божо и Параскева, Параскева и Кристина па и Нове и Параскева разменети се неколку куси, помалку важни реплики. Затоа ќе предложиме уште две, поцврсти (затворени) геометриски форми. Тие, може да се очекува, треба да ги осветлат скриените драмски сили и нејавените односи. Така, може да се формира проста, затворена геометрија на квадрат, чии темиња се Јаков, Божо, Параскева и Кристина, со една надворешна, непостојана пунктуација (Нове). Овој геометриски распоред особено се нуди кога вниманието го посочуваме врз претставата како целина. Така образуваниот модел овозможува увид во скриените драмски сили и во имплицитно присатните психоаналитички меанизми. Доколку пак се разгледуваат трите става одделно тогаш можат да се формираат и триаголни фигури. На пример, за првиот став тоа би бил семејниот триаголник со две надворешни пунктуации (Јаков и Нове).

Сметајќи дека при разкривањето на пораките на овој драмски текст и постановка особено може да пружи и објасни квадратната фигура, се определуваме за неа. Комплексноста на овој издвоен пристап излегува на видело ако притоа ја позволиме и доследно ја спроведеме огледалната симетрија на носителите на симболичкото и нивната семиотичка и симболичка презентација. За таа цел се повлекува равнина (на сликата тоа ќе биде линија) на двопосочно пресликување на егзистентните и симболичките Јас (собства). При тоа се одлучуваме таа равнина да минува низ точките $J_1 J_2 J_3$ (тројцата Јакови) и $Н_{1,2,3}$ (презентација на Нове од трите става) поради следната причина: Бидувајќи издвоени секој од својата, присушта, социјална група и сведувајќи се, првиот на „својата“ Функција а вториот на „својата“ Желба и Немирење, нивното егзистенцијално (суштествено) собство изцело се поклопува со симболичкото (означеното). Со спроведената огледална рефлексија на егзистентниот квадрат $Б_{1,2,3}$, $П_{1,2,3}$, $К_{1,2,3}$, J_1,J_2,J_3 се добива имагинарниот квадрат $Б'_{1,2,3}$, $П'_{1,2,3}$, $К'_{1,2,3}$, $J_{12,3}$ т.е. се формира фигура на двоен квадрат со едно заедничко теме $J_1J_2J_3$ (види ја сликата). Може да се рече дека со повлекувањето на равнината т.е. линијата на двопосочното пресликување коешто ќе говори за евидентните процеси на огледален трансфер, всушност сме разграничиле и две одделни области. Горната област ќе биде област на семејното, личното, т.е. воопшто областа на егзистентното присаствие. Долната област е област на јавното т.е. на симболното присаствие (присаство чрез симболи).



Според изображението секое теме (јазел, врв) на егзистентниот квадрат $J_1J_2J_3$, $Б_{1,2,3}$, $П_{1,2,3}$, $К_{1,2,3}$, е експлицитно дејствено, ефективно. Но секое од нив ја подразбира и својата огледално поставена, празна, ама и заканувачки отсатна, виртуелно дејствена слика. Притоа на $Б_{1,2,3}$ (Божо во трите става) му е доделена привилегираната ролја на носител на дејствителната, практична вистина“ а пак $J_1J_2J_3$ е привилегираниот носител на симболичката, идеална „вистина“. Несоответноста меѓу нив ги раѓа пресудниот драмски напон. Со тоа, истовремено, имајќи го за патеводител психоаналитичкиот резон, го одрекуваме Јаков како средиште на еретичко—еротичката Желба. Таа пак, во секој од трите дела се изјавува себеси низ различни форми. Првин е симболички структуирана како „тотална уметност“. Во вториот став оделнаш станува јасно од што извира и каде се влева така образуваното обстојателство. А во третиот став изнесен е поразот на вербата во семиотичко—симболичката еволуција и, воедно, опитана е надежта во насилната акција. Сега станува јасно зошто избираме и различна нотација во обележувањето на темињата на квадратот. При другите лица индексот покрај ознаката просто го означува ставот додека во случајот на ликот Јаков земаме три ознаки со соответни индекси:

J_1 — Недејствена одвлека (пасивна идеализација)

J_2 — Дејствена одвлека. Суштинска, значенска девијација. Извлегување од ланецот на семиотичко—симболната размена.

J_3 — Јаков оновременски, присатен во Симболичкиот поредок, на вистина се уште не вклопен и не зацврстен во него но и не изместен (не исфрлен). Странично положение.

Треба да се напомене и тоа дека разликата на меѓуличните односи во дејствителната (актуалната) област (страните и дијагоналите на егзистентниот квадрат $J_1 J_2 J_3$, $Б_{1,2,3}$, $П_{1,2,3}$, $К_{1,2,3}$) и оние во знаковната (симболната) област (страните и дијагоналите на симболниот квадрат) графички е представена со употреба на полни линии (во вториот случај).

На цртежот испрекинато е полно се повлечени и два полукруга како две половинки на еден круг. Првиот во дејствителна област, вториот во знаковната. И првиот и вториот го имаат како заедничко средиште заедничкото теме на двата квадрата $J_1 J_2 J_3$. Тука се налага нужноста од објаснение зошто сега употребата на полна и испрекината линија е точно спротивна споредено со случајот при повлекувањето на страните и дијагоналите (меѓуличните односи) од двата квадрата?

Сето тоа е наложено од ествувањето на две суштествено различни категории. И тоа: 1) **дејството** (актот) како видлива постапка, изговорен збор и „разбирлив" гест; 2) намерата (интенцијата) како единечна намисла или пак, сè уште само мислено но безрасудно поведување зад владеечката етичка (социјално – сексуална) парадигма. Токму затоа и беа разлачени двете засебно ествувачки области како „празни места" на интерперсоналните фигури (двата квадрата и двата полукруга). Но, заради доуточнување на воведените категории и придружените им области нужни се и следните термини: **чинот** (заокруженото дејство, како дозволеното и така и прекршочното) и **правилото** (законот којшто секогаш ја подразбира и забраната). Значи во двете области подеднакво има место за: динамичноста и статичноста, процесот (течението) и финалитетот (образот), темпоралноста (временството) и структурата (устројството). Накусо, и тука ги имаме неизбежното присаствие на дијахроното и синхроното.

Зидот на социјално – сексуалната регулација меѓу $J_1 J_2 J_3$ и останатите точки: $Б_{1,2,3}$, $П_{1,2,3}$, $К_{1,2\ 3}$, и $Н_{1,2,3}$, бидејќи изцело ествен, „природен", „точен", „утврден" (знаковна творба во знаковна област) го повлекуваме како полн полукруг. Но, во областа на дејствителноста тој зид може да биде „срушен", „прескокнат", „одречен" (внимание: забраната е прекршена, следи насладата!) па токму затоа полукругот е испрекинат, „порозен". Разбирливо дека такви зидови на правила – забрани но, од причината што во разгледуваниот случај не донесуваат некое важно, дополнително сведение за преземената анализа ги изоставаме.

Може да се рече дека сè што истакнуваме како значајно во овој дел на нашиот разглед бидува одржувано **со** или **низ** законите на Политичката, Либидозната и Симболната економија. Сè што излегува од обфатот на тие три економии флуктуира како драмски напон и/или драмски разтовар. Треба да се подсетиме дека тоа „извлекување" всушност е излет подтикнат, овозможен и тласнат од семиотичкото. Чистиот, транспарентен Знак го заведува човечкото суштество (поточно „душата" на единката) на некој начин поигрувајќи си со него така што ги преуредува неговите патеки, возпоставајќи си со него така што ги преуредува неговите патеки, возпоставајки нов поредок на „личните" желби.

Функционирањето на огледалниот трансфер е најзабележливо во случајот на Кристина и тоа во посоката $К_{1,2,3} \rightarrow К_{1,2,3}$. Што се однесува до Божо, сите негови усилија се посочени кон тоа да се оствари протокот $Б_{1,2,3} \rightarrow Б_{1,2,3}$. Јазелот $К_{1,2,3}$ е резервоар на симболичкото Јас од кое при каталитичкото присаство на Јаков се полни и егзистенцијалното, дејствително **јас** на Кристина. Така таа, уште еднаш (значи повторно) си го добива собственото име и зачекорува од дифузниот свет на неименуваното во светот на ргулираните односи, онаков каков што тој дејствително е со сета своја атрактивна разновидност и подвижност но, и со сиот свој ужас. Тоа повторно влегување во Дејствителноста (сценски предадено преку прогледувањето и проодувањето) со вратеното сопствено име станува откога Јаков ѝ го проблематизира местото на телесното присаство. (Јаков на Кристина: „Каде е овде? Овде е скривница", став 1., сцена 1.)

Додека $К_{1,2} \rightarrow К_{1,2}$ и $П_3 \rightarrow П_3'$ се имагинарни прескоци остварени при каталитичкото присаствие на $J_1J_2J_3$ (значи пресликување на симболичкото) дотогаш $Б \rightarrow Н_2$ е ситуација на виртуелен трансфер со еднонамерно прикриена желба (од страна на Нове) за субституција. Евидентен е и рефлексот на секундарно присатниот инцестуозно-травестирачкиот напон на потегот $J' \rightarrow П$. Натаму, може да се смета за показателно и пополнувањето на местото на Таткото (од страна на Божо) како објект при реализацијата на Симболичкото убиство според прописите на едипалниот механизам. Дури след тоа, како што е извесно, возможно е впишувањето во книгата на дејствителноста. Зашто, еротското писмо ги подредува, „раководејќи ги" постапките низ дејствителноста изобщто. Како илустрација на погорното можат да се земат следните реплики: БОЖО: „Можам татко да ти бидам", ЈАКОВ: „Бидете ми татко". Божо на Јаков: „Опседнат си со секс". Параскева на Јаков: „Опседнат си со смрт" и „Остани овде да си се триеме" (репликите се од: став 1., сцена 1.; став 1., сцена 1. став 1., сцена 1.; и став 2., сцена 1. респективно). Очевиден е нивниот татковски, односно мајчински контекст како и соответните социјално-еротски набиени пораки.

Состојанието и изгледите на единката во замрсената јавна сфера, силите кои се организирано посочени за да ја влопат, да ја направат општествено функционална избива низ ликовите на Божо, Нове и Јаков. Додека Божо и Нове го завзеле своето место изполнувајќи ги условите на суштествувачкиот поредок (социјално-политичкиот строј), Јаков е образ на се уште не докинатиот негативитет. Но дијалектиката, барем на теоретско рамниште, има разбирање и за него. Опитувајќи се да го илустрираме предходното становиште земаме две реплики макар што тие се сценски и ситуациски раздвоени во претставата: Божо на Јаков: „Она коешто го сметаш за свој слободен избор е само слепо прифаќање на она што други ти го нудат"; Параскева на Јаков: „Ти дозволувам да ги кршиш нормите за да се знаат нормите... Мислиш го кршиш правилото а всушност го потврдуваш". (став 3. сцена 1.; став 2. сцена 1.). Сепак, дијалектичката (дијаболичката?) идеолошка совместност суштествува само симболички. Тоа треба да се сфати и во поглед на замислата и во однос на оствареноста. Неговото дејствително присаствие повлекува, од страна на моштниот Центар на Свест, активирање на механизмите на кастрација. А тоа пак, логично, доведува до привидот на идеолошка монолитност. Од друга страна, за Јаков идеолошкиот став е само една димензија на чесното, достоинствено опстојување. Тој е со сознанието дека човековиот темел е среде сеопфатното флуктуирачко поле од знаци и значења над чија плоштина изключително редко може да се фрли поглед кој би ги опфатил, покрај релациите, и метарелациите:

ЈАКОВ:

Кој вели дека сум буден? Сета нација е под анестезија.

БОЖО:

Тивко. Се контролира.

ЈАКОВ:

Доволно зборував така никој ништо да не чуе.

(став 1., сцена 1.)

На друго место:

ЈАКОВ:

„Јас сум измислен. Сите ние сме измислени".

(став 2., сцена 1.)

И, конечно:

ЈАКОВ:

„Овде сум за да го најавам дуплото дно! Јајцето е премало за пилето. Клунот веќе чука по лушпата. Пилето ќе излезе во поголемо јајце".

(став. 1., сцена 3.)

Сето тоа го знае или, барем, го наслутува и дејствителниот, па макар и привремен, властодржец Божо којшто изговара: „Сè почнува со литература а завршува со крв" (став 2., сцена 1.)

Погоре беше нафрлено дека Божо и Јаков се носители на две спротивни „вистини". „Вистината" на Божо всушност е владеечката парадигма а тоа значи контативно исполнета симболичка структура. Наспроти неа „вистината" на Јаков е празна, сè уште не реализирана, невина но и закануначка моќ. И наидувачката „вистина" („идеало") којашто засега е само Закана кон суштествувачкиот Поредок на Симболичкото и нејзината привремена замена (законот) којашто всушност е себедоволната Власт, функционираат подеднакво убедливо, поларно разделени но и не можејќи едната без другата, чинејќи го единството на суштествувачко-дејствениот-и-знаковен свет.

Да видиме како стојат нештата околу носителот на социјалната регулатива, Нове. Показателна е неговата сценска мобилност а тоа ќе значи и начелната неважност. Впечатокот за неговата инцидентност, попатност и неважност дополнет е и со репликите што му принадлежат. Воедно, токму тоа ќе биде и сведение за неважноста на дејственоста во просторната, тукавременска дејствителност. Наспроти тоа истакнато е подставена интенцијата (од страна на Јаков) за вмешателно подредување на наидувачкиот, засега виртуелен но и ветувачки свет. Случајот на Нове всушност е пример за непрестајниот напор институцијата да го изпише (т.е. впише) докрај својот Текст т.е. историски да ја затемели својата Беседа. Наистина, впишувањето во историјата временски следи зад дејствително збиднатото собитие па токму тоа нејзе ѝ овозможува да го запиште во согласје со дневно политичката прагма. А тоа значи во согласје со намерите за одржување и продолжување на власта. Па така, колку и да ни изгледа случајот на Новевиот (новиот?) Еп на сцената смешен и безнадежен дотолку повеќе во дејствителноста може да биде неиздржливо присатен и агресивно наметлив:

НОВЕ:

„Нека ги укинат сите книги. Да остане само една."

(став 2., сцена 2.)

Инаку, како цел има да го вшмука сето она коешто му претходи, се разбира видоизменето, во тоа оди до таму што се поставува над сето „Запомнето" време, сè со цел да биде оправдано и подкрепено денешното му суштествување.

ЈАКОВ (за Нове):

„Пишува еп за човештвото од предисторијата до денес. 'Илијадата' ќе му биде пролог. Има напишано 24 стихови"

(став 3., сцена 2.)

Во пиесата „Лет во место" од истиот автор клучна алегорија беше приказната на маѓионичарот за „Дедакал и Икарал". Таму се работеше за едно метафорички изместено и силно вообличено смисловно јадро. Подеднакво успешно и тука, во „Дупло дно", Стефановски ни ја фрла в лице балетската точка на Кристина под наслов: „Кој сум, шчо сум, шчо напрајф и шчо требит да направам за однапред", така впечатлива зашто онолку метафорички густа.

ЈАКОВ (на Кристина)

„Сега развиј се во пеперуга драга моја ларво, внимавај да не скршиш нешто играјќи. Кога ќе ми ја задушат републикава во крв нема току да ме товари идејната страна колку материјалната штета."

(став 3., сцена 3.)

Играјќи „балерината" не го знае своето истинско место. Јаков изјавува дека тој самиот го знае само не му е до кажување. А очевидно е дека и тој самиот сè уште е вон целиот обфат на истината. Можеби наслутува „каде е истинското место" а всепак не може од внатрешни и не смее од надворешни причини да го изговори Името на Истинското Место. Политичката и изобшто духовната хереза е слаба па стои надежта дека може да се засили. Одтука и трипати положената заклетва: „Се колнам во верата, совестта и честта дека ќе работам на ослободувањето на духот со сите мои сили и средства и дека никогаш нема да ги предадам тајните на револуционерното дело а ако тоа го сторам да бидам убиен со овој револвер или со оваа кама што ги бацувам".

Преку играта на „балерината", низ гестот кој се ослободил од празното средиште на привремениот „смисол", од „нашиот" измамнички говор, надира, надвишувајќи го, симболичката (но подеднакво брутална) Забрана. И, веќе сме проникнати од она-кое-не-смее-да-се-знае. Не случајно и Прекршокот е онолку нем колку што и Истината е несообштлива. На неа самостојно може да наиде само Лудиот обземен од поетичкото начело кое го тера тоа да го заземе местото на Оној кој може уште-еднаш да ја пресоздаде Дејствителноста. Но истото тоа, веднага штом е забележано, им дава подтик на моштните вседржители коишто тоа го гледаат како опасно одстапување од функционално подредениот свет него, Неозначениот Вознемирувач, хумано да го вместат меѓу веќе изместените. Така, симболичката реакција, секогаш макар и премолчено, ја подразбира и речиси секогаш ефикасната насилна мерка. Зашто: „Сè почнува со литература а завршува со крв". И, од тоа „Сè" продолжува да си се храни вечно гладната а никогаш пробирлива Историја.

2. Разбор на постановката според методот на говорно-телесно учество на драмските лица

Сега ќе спроведеме една анализа делумно раководејќи се од теоретските поставки на романските теоретичари Соломон Маркус и Михај Дину кои воведуваат неколку методи на математичка анализа на театарската представа. Соломон Маркус

понудува напатствија за таканаречената **сценска стратегија на драмските лица.***) При таа анализа најпрво се формира бинарна матрица на сценско присаство. Врз основа на даденостите содржани во таа табела се извлекуваат заклучоци за хиерархизација на лицата т.е. степенот на нивната сценска важност како и за типот на односите востановени меѓу нив. Воопштувањата по однос на естетичноста и „пораките“ не може секогаш да најдат своја формално изведена подкрепа поради недостатната разработеност на математичките средства и постапки. Но наместо бинарна матрица за телесно сценско присаство којашто е предложена од С. Маркус сметаме дека е поефектно да се воведат и применуваат тринарни и кватернарни матрици и тоа од следните видови:

1) Кватернарна матрица на говорно-телесно присаство со следните четири цености (вредности): Говорно пристаство лично (II), Безговорно присаство лично (I0), Говорно безтелесно присаство (0I) и Говорно-телесно отсаство (00).

2) Тринарна матрица на говорно-симболичко присаство којашто особено може да биде показателна за претстави во кои повеќето актери притежаваат непостојано телесно сценско присаство. Нејзините цености би биле: Отсатно споменување преку (директно именување) (0, 1/2), Отсатно споменување косвено (индиректно именување, алузија) (0, -1/2) и Отсатно неспоменување (премолчување) (0,-).

3) Кватернарна матрица на дијалог со следните четири цености: Посочена реплика без возврат (преко, директно упатена) (II), Посочена реплика без возврат (преко упатена) ((I0), Непосочена реплика (монолог, косвено упатена) (I) и Говорно отсаство (говорна недејственост) (0).

Може да се формира и **матрица на симболичко присаство** преку личен глас, личен изглед и лична порака. Значи ќе бидат употребени некои од следните реквизити: звучник, магнетофон, цртеж, макета, фотографија, видео, биста, писмо, запис итн. а и тие, според напатствијата на теоретичарот Стен Јансен принадлежи на режисерската подкатегорија **лице.** Но во случајот на нашата представа од такво нешто нема потреба. Ние ќе ја ползуваме само **матрицата на говорно-телесно присаство и матриците на дијалог.** И тоа ќе постапиме така што ќе формираме матрица на говорно-телесно присаство за представата како целост а пак матриците на дијалог ќе ги формираме за секоја сцена во секој од трите става поодделно. Притоа, под сцена ќе се подразбира временскиот проток во кој нема ниедно влегување и ниедно излегување од позорницата. И при матрицата од првиот тип и при оние од вториот може да се извлекуваат заклучоци за одделните сцени и ставови како и за целината. Така, од вториот тип на матрици можеме да извлечеме заклучоци за **густината на беседата (репликите)** и тоа за секоја сцена посебно. Матриците на дијалог можат да се формираат според два критериуми: 1) Тргнувајќи од карактерот на беседата т.е. земајќи ги во обзир само ценостите на репликите а без обзир на тоа од кои лица се произнесени и 2) Земајќи ги во обзир лицата како дејствителни чинители на беседата. Се определуваме за вториот критериум.

Матрицата којашто следи е матрица на телесно-говорно присаство. Знакот I означува присаство. Кога е на прва позиција телесно. Кога е на втора говорно. Знакот 0 означува отсаство. На прва телесно, на втора говорно. (Примери: II означува говорно-телесно присаство; I0 означува телесно присаство без говор; 0I е безтелесно-говорно отсаство.)

ставови	став 1.				став 2.			став 3.			кода
сцени	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.
JАКОВ	00	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
БОЖО	II	II	II	II	II	I0	II	I0	I0	II	00
ПАРАСКЕВА	II	II	II	I0	II	I0	I0	II	I0	I0	00
КРИСТИНА	I0	II	I0	II	II	I0	I0	II	I0	II	00
НОВЕ	00	00	II	00	00	II	00	00	II	00	00

Вкупниот број на клетки во матрицата ќе изнесува:

$$K = i x j \qquad (1)$$

при што е: i — број на сцени а j е број на лица. Во нашиот случај i = 11 а j = 5, значи K = 11x5 = 55.

Густината на населеност на позорницата дадена е според формулата:

$$\Gamma = \frac{K_{II} + K_{I0}}{K} \qquad (2)$$

Тука K_{II} е број на клетки со ценост II а K_{I0} е број на клетки со ценост I0. Со симболот K е означен вкупниот број на клетки даден преку (1). Од формулата (2) произлегува дека максималниот износ на Г може да е единица. Ја наоѓаме густината на населеност на позорницата за представата како целост: K_{II} = 31; K_{I0} = 12; K = 55; за густината се добива: Г = 0,7818. Таа величина ја пресметуваме и за секој став и кодата посебно. Наоѓаме: Г = 0,8; Г = 0,8666; Г = 0,8666; Г = 0,2. Заклучуваме дека се работи за представа со густо населена позорница.

Непосредно од матрицата се наоѓа дека според телесното присаство Божо, Параскева и Кристина се сценски конкомитентни меѓу себе во секој од трите става а заедно со Јаков во вториот и третиот став. Од друга страна секој од нив е сценски доминантен во однос на Нове. Ако се тргне од критериумот за телесно-говорно присаство (II) не е тешко да се констатира, непосредно од матрицата, сценската доминација на Јаков во однос на останалите лица. Условот за конкомитентност се запишува така: $A_j = A_б = A_п = A_к$ додека условот за сценска доминација (или подчинетост) на следниот начин:

$A_н C A_j; A_н C A_б; A_н C A_п; A_н C A_к;$

Даденостите содржани во матрицата можат да се ползуваат и за изнаоѓање на уште два параметри:

$$d_{(x)} = \sum_{\substack{x=y \\ i=1}}^{11} d_{(x,y)} \qquad (3)$$

$$\gamma_{(x)} = \sum_{\substack{x=y \\ i=1}}^{11} \gamma_{(x,y)} \qquad (4)$$

---

*) Види: Соломон Маркус, МАТЕМАТИЧКА ПОЕТИКА, стр. 227-293 и Мирјана Миочинович, МОДЕРНА ТЕОРИЈА ДРАМЕ, стр. 84-117

Формулите (3) и (4) се, надворешно гледани, идентични. Разликата е во функциите $d_{(x,y)}$ и $\gamma_{(x,y)}$. Во (3) функцијата $d_{(x,y)}$ всушност е сценската телесно-говорна сооченост за секое лице (Јаков, Божо, Параскева, Кристина и Нове) со сите други а во (4) функцијата $\gamma_{(x,y)}$ претставува број на сцени во кои две лица се соочени телесно-говорно. Во таков случај степенот на сценската сооченост не ќе е доволно показателен поради едноставната измена на сцените со појавата и изчезнувањето на само едно лице (Нове). Навистина треба да се спомне и тоа дека во првиот дел, на самиот почеток до влегувањето на Јаков, формирана е една кратка сцена кога се присатни само Божо, Параскева и Кристина но таа треба да се сфати како воведна, без особен придонес во значенската структура на целината. И, на самиот крај, издвоено е дадена кратката сцена („кодата") во која сценски говорно дејствен е само Јаков. Како и да е, малиот број на сцени го прави параметрот $d_{(x)}$ нефункционален. Затоа пак, со суштествено сообштувачки сведенија се јавува другиот параметар $\gamma_{(x)}$ кој врши слична функција како и параметарот $d_{(x)}$ но во нашиот случај дава сосема одредени и показателни резултати. Тој го дава **бројот на сцени во кои кој и да е пар x, у се соочени.** Соломон Маркус предлага ценоста на $\gamma_{(x)}$ да се толкува како показателна при хиерархизацијата на лицата т.е. како степен на нивната сценска важност. Тој параметар, ако се спроведе критериумот за телесно-говорна сооченост (истовременост), дава:

$$\text{За Јаков со Божо: } \gamma_j(Б) = \sum_{i=1}^{11} \gamma(J_i, Б_i) = 7$$

$$\text{За Јаков со Параскева: } \gamma_j(П) = \sum_{i=1}^{11} \gamma(J_i, П_i) = 4$$

$$\text{За Јаков со Кристина: } \gamma_j(К) = \sum_{i=1}^{11} \gamma(J_i, К_i) = 5$$

$$\text{За Јаков со Нове: } (Н) = \sum_{i=1}^{11} \gamma(J_i, Н_i) = 3$$

Сега може да се најде и збирот: $\gamma_j = \gamma_J(Б) + \gamma_J(П) + \gamma_J(К) + \gamma_J(Н)$. Со внесувањето на погоре добиените цености имаме: $\gamma_J = 19$. Доследно спроведувајќи ја погорната постапка добиваме резултати за параметарот и за Божо, Параскева и Нове: $\gamma_Б = 18$; $\gamma_П = 13$; $\gamma_К = 13$; $\gamma_Н = 5$. Тоа е веќе квантитативна потврда на сознанието коешто кај гледачот се формира интуитивно т.е. дека Јаков е „најважен" а по него следи Божо, па Параскева и Кристина (подеднакво „важни") и, накрај, Нове како „најневажен".

Непосредно гледајќи во матрицата може да се спроведе хиерархизација на сцените од претставата и тоа по степенот на населеност на позорницата. Во првиот став (ставот „Уметност") најгусто е населена третата сцена, следат втората и четвртата и најретка е првата. Во вториот и третиот став („Лудило" и „Револуција") вторите сцени се погусти од првите и третите поради тоа што во вторите се појавува Нове. При оваа формализација излегува на видело дека првата сцена од првиот став е, на некој начин, противположена на последната, издвоена сцена од претставата којашто авторот ја наречува „кода". Се воочува дека првата сцена е „семејна" со сценското присаство на Божо, Параскева и Кристина а последната (кодата) е „индивидуална" зашто е сочинета од телесно-говорното присаство на Јаков којшто произнесува една кратка, непосочена реплика.

Следуваат матриците на дијалог формирани за секоја сцена пооделно:

став 1. сцена 1.	J	Б	П	К	Н
ЈАКОВ	-	-	-	-	-
БОЖО	-	0	II(3) -II(4)	IO(2)	-
ПАРАСКЕВА	-	II(8) -II(1)	0	IO(2)	-
КРИСТИНА	-	0	0	0	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

став 1. сцена 2.	J	Б	П	К	Н
ЈАКОВ	I(5)	II(7) -II(28)	II(3) -II(2)	II(15) -II(4)	-
БОЖО	II(29) IO(2) -II(4)	I(1)	0	IO(3)	-
ПАРАСКЕВА	II(5) IO(1) -II(5)	0	I(2)	0	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

став 1. сцена 3.	J	Б	П	К	Н
ЈАКОВ	0	IO(1)	0	0	II(13) -II(2)
БОЖО	0	0	0	0	0
ПАРАСКЕВА	0	0	0	0	II(1) -II(1)
КРИСТИНА	0	0	0	0	0
НОВЕ	II(3) -II(12)	0	II(2) -II(1)	0	0

став 1. сцена 4.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(1)	II(2) -II(2)	0	0	-
БОЖО	II(3) -II(1)	0	0	0	-
ПАРАСКЕВА	0	0	0	0	-
КРИСТИНА	IO(1)	0	0	0	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

став 2. сцена 1.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(1)	II(1) IO(2) -II(6)	II(1) IO(2) -II(1)	II(1) IO(1) -II(9)	-
БОЖО	II(4) IO(1)	I(1)	II(1)	IO(1) -II(1)	-
ПАРАСКЕВА	II(1) IO(1) -II(1)	IO(1) -II(1)	0	IO(1)	-
КРИСТИНА	II(8) -II(3)	0	0	I(1)	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

став 2. сцена 2.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(1)	0	0	0	II(12) IO(1) -II(1)
БОЖО	0	0	0	0	0
ПАРАСКЕВА	0	0	0	0	0
КРИСТИНА	0	0	0	0	0
НОВЕ	II(1) IO(1) -II(12)	IO(4)	0	0	0

став 2. сцена 3.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(2)	II(2) -II(5)	0	0	-
БОЖО	II(4) -II(4)	0	0	0	-
ПАРАСКЕВА	0	0	0	0	-
КРИСТИНА	0	0	0	0	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

став 3. сцена 1.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(3)	II(5) IO(4) -II(29)	II(5) IO(2) -II(3)	II(6) IO(1) -II(11)	-
БОЖО	II(31) IO(1) -II(3)	I(2)	IO(3)	0	-
ПАРАСКЕВА	II(12) IO(3) -II(5)	0	0	IO(2)	-
КРИСТИНА	-II(7)	0	0	0	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

став 3. сцена 2.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(2)	0	0	0	II(5) -II(4)
БОЖО	0	0	0	0	0
ПАРАСКЕВА	0	0	0	0	0
КРИСТИНА	0	0	0	0	0
НОВЕ	II(2) -II(7)	0	0	0	I(2)

став 3. сцена 3.	J	Б	П	К	Н
JAKOB	I(1)	-II(1)	0	II(3) IO(2) -II(1)	-
БОЖО	II(1) IO(1)	0	0	0	-
ПАРАСКЕВА	0	0	I(1)	0	-
КРИСТИНА	II(1) -II(4)	0	0	0	-
НОВЕ	-	-	-	-	-

Кон предходно приложените матрици го придружуваме и следното објаснение: Знакот „-" сам во клетката означува телесно-говорно отсаство. Знакот „-" пред ценоста кажува дека се работи за посочена реплика (беседа) иницирана од друго лице т.е. се работи за одговор. Бројката во заграда зад ценоста означува збир на реплики со карактер означен преку ценоста. Отсаството на ценост во клетката значи дека таков тип на реплика меѓу лицата X и У нема. Доколку нема никаква реплика тогаш во клетката бележиме „0". Но тоа не значи дека меѓу нив нема сценски однос. Тој може да се пројавува дејствено, преку гестикулација итн. Тоа пак, од своја страна упатува на потребата од формирање на матрици на сценскиот двиг. Сепак, ни се чини дека тоа е претешка задача па го изоставаме.

При формирањето на матриците на дијалог ја воочив следната појава. Имено, понекогаш се случуваше менување на функцијата на посоченост и непосоченост во еден ист говорен настап на некој од ликовите. Во такви случаи, ползувајќи го текстот, се потрудив да го разлачам говорниот настап на две или повеќе компоненти коишто и ги регистрирав засебно во

клетките на матриците на дијалог. Исто, имаше случаи кога еден говорен настап можеше да се сфати и како одговор (возврат) но и како ново прашање. И тогаш се наметнуваше потребата од удвојување на знакот на репликата шро произлегуваше од карактерот на нејзината функција. Проблем со посебна тежина, во нашиот случај нерешен, беше случајот кога посочената реплика како свој возврат има вонјазична постапка (дејствие, мимика, гест). Сето тоа е уште една илустрација за комплексноста на драмското дело и некои непреодолими тешкотии при неговата анализа.

Може да се воведе една величина којашто би ја изкажувала сценската говорна дејственост. Тоа е величината **честота на репликите** или **временска густина.** Тоа, пак, би изискувало воведување на еден независен чинител којшто ќе го наречеме **сценско време** и тоа, разбирливо, ќе се разликува од **текстуелното време.** Сценското време е фактичкиот временски проток при изведувањето на претставата. Така, еден **сценски интервал** ќе биде измереното време во кое нема ниту едно влегување или, пак, излегување од сцената. Притоа, за бројчено означување најдобро е да се изберат дејствителните временски единици — секундите, колку што, приближно, траат најкратките реплики сочинети од еден, два до три збора. Оваа временска густина ќе е **дејствителна густина** за разлика од **густината според вербалниот кòрпус** којашто ќе е **относителна густина.** Временската густина на на репликите е показателна како за засебните сцени и ставови така и за целата претстава додека густината според вербалниот корпус (т.е. густината според говорната маса) може да е показателна: 1) за сцените относително ставовите; и 2) за сцените и ставовите относително кон целата претстава. Високата временска честота на репликите (нивната фреквентност) на пример ќе укажува на кусите периоди на говорна дејственост на лицата. И обратно. Така може да се стекне увид во разпределбата на говорниот (текстуелниот) материјал низ претставата. Секако дека честотата на репликите според дејствителниот чинител време е пообјективна референцијалност но поради недостаток на податоци за сценските временски интервали ќе ја определуваме само относителната густина.

Пред да поминеме кон пресметувањето на относителните густини ќе воведеме неколку формални ознаки а ќе дадеме и кусо објаснение за тоа што тие означуваат. Во $В_{у,i,j}$ ќе го означиме збирот на репликите упатени од едно лице **у** до сите други во една сцена.

$$\text{Значи: } В_{у,i,j} = \sum_{х} В_{х,у,i,j} \qquad (х = \text{Ј, Б, П, К, Н}) \qquad (5)$$

При тоа индексите го имаат следното значење:

у — индекс придружен кон лицето за кое го одредуваме збирот на репликите.

х — текушти индекс т.е. индекс којшто ги подразбира лицата кон коишто се посочени репликите.

i — индекс којшто ја означува сцената во ставот.

j — индекс којшто го означува редниот број на ставот во претставата.

Вкупниот збир на репликите во сцената i и ставот j ќе биде даден со изразот:

$$В_{i,j} = \sum В_{у,i,j} \qquad (6)$$

Вкупниот збир на репликите во ставот j ќе биде:

$$В_j = \sum_{i=1}^{4} В_{i,j} \qquad (7)$$

И конечно, вкупниот број на репликите коишто ги произнесуваат сите лица во целата претстава ќе биде даден со:

$$В = \sum_{j=1}^{3} В_j \qquad (8)$$

Относителната густина на репликите коишто ги произнесува лицето **у** присатно во сцената **i** од ставот **j** е дадена со изразот

$$Г_{у,i,j} = \frac{\sum_{х} В_{х,у,i,j}}{\sum_{у} В_{у,i,j}} = \frac{В_{у,i,j}}{В_{i,j}} \qquad (9)$$

а относителната густина на лицето у во однос на ставот j ќе е:

$$Г_{у,j} = \frac{\sum_{х} В_{х,у,j}}{\sum_{i=1}^{4} В_{i,j}} = \frac{В_{х,у,j}}{В_j} \qquad (10)$$

Може да се пресмета и густината на засебните сцени во однос на ставот којшто го сочинуваат. Таа густина може да се пресмета и за секој одделен став во однос на целата претстава.

За сцените:

$$Г_{i,j} = \frac{\sum_{у} В_{у,i,j}}{\sum_{i=1}^{4} В_{i,j}} = \frac{В_{i,j}}{В_j} \qquad (11)$$

За ставовите:

$$Г_j = \frac{\sum_{i=1}^{4} В_{i,j}}{\sum_{j=1}^{3} В_j} = \frac{В_j}{В} \qquad (12)$$

Отчитувајќи ги ценостите од матриците на дијалог и внесувајќи ги во формулата (5) добиваме резултати коишто можат да се подредат во матрица на следниот начин:

ставови	1.				2.			3.			1.
сцени	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.
ЈАКОВ	0	6	16	5	25	15	9	69	11	8	1
БОЖО	9	39	0	4	18	0	8	40	0	2	0
ПАРАСКЕВА	11	13	2	0	6	0	0	22	0	1	0
КРИСТИНА	0	16	0	1	12	0	0	7	0	5	0
НОВЕ	0	0	18	0	0	18	0	0	11	0	0

Ползувајќи ја формулата (6) за вкупниот збир на репликите во секоја сцена одделно се добива: $B_{1,1} = 20$; $B_{2,1} = 132$; $B_{3,1} = 36$; $B_{4,1} = 10$;
$B_{1,2} = 61$; $B_{2,2} = 33$; $B_{3,2} = 17$;
$B_{1,3} = 138$; $B_{2,3} = 22$; $B_{3,3} = 16$;
Од формулата (7) за вкупниот збир на репликите во еден став се добива $B_1 = 198$; $B_2 = 111$; $B_3 = 176$; а од формулата (8) којашто ја дава сумата на репликите произнесени од сите лица во целата претстава ќе имаме: $B = 485$;

Нема да ја пресметуваме густината дадена со (9) зашто непосредно од погорната матрица се гледа сценско-говорната доминација или пак подчинетостта на лицата во поделните сцени. Затоа преминуваме на одредување на густините дадени со (10):

$$Г_{J,1} = \frac{85}{198} = 0,4292;\ Г_{J,2} = \frac{49}{111} = 0,4114;\ Г_{J,3} = \frac{88}{176} = 0,5;$$

$Г_{Б,1} = 0,2626$; $Г_{Б,2} = 0,3243$; $Г_{Б,3} = 0,2386$;
$Г_{П,1} = 0,1313$; $Г_{П,2} = 0,054$; $Г_{П,3} = 0,1306$;
$Г_{К,1} = 0,0858$; $Г_{К,2} = 0,1081$; $Г_{К,3} = 0,0681$;
$Г_{Н,1} = 0,0909$; $Г_{Н,2} = 0,0909$; $Г_{Н,3} = 0,0625$;

Предходните резултати за густините на репликите на лицата во трите става ја потврдуваат хиерархизацијата на лицата спроведена според резултатите добиени од коефициентот γ (x). Но се воочува и една занимлива разлика во квантитативниот израз на таа хиерархизација. Имено, таа преку густините на репликите е многу поизразена а со тоа поубедлива.

Непосредно од предходната матрица може да се стекне увид за густината на репликите во сцените относително целиот став па не ги пресметуваме ценостите за (11). Ќе извршиме пресметка по (12): $Г_j = \frac{B_j}{B}$ па имаме: $Г_1 = 0,4082$; $Г_2 = 0,2288$; $Г_3 = 0,3621$; Сепак, од предходното некој поконкретен заклучок, во значенска смисла, сметаме дека не може да се извлече.

Привршувајќи ја понудената анализа а со тоа и целиот текст, може да се приведат уште две кратки забелешки. Првата се однесува до режисерското решение Јаков, кој што е еден и ист актант-субјект, исто драмско лице во трите става и кодата, да биде претставен преку три актера. На мнение сме дека таквата режисерска интервенција во оваа „пасија" се покажува многу успешна овозможувајќи им на тројцата актери да остварат извонредно кохерентни и впечатливи ролји. Накрај, што се однесува до кодата, може да се рече дека таа, на некој начин, е пополнување на празното место на Јаков од првата сцена на првиот став. А испразнетото место на суштинското телесно-говорно Присаство е исполнето, до мигот на неговото идно возпоставање, со Заклетвата којашто низ начинот на кој е искажана ги изцртува силуетите на „Вистинскиот" Симболички поредок (значи еден неосаштествен проект на знаковно устројство, значи работа којашто изцело принадлежи на просторот на вообразбата) предочувајќи ја неговата необходимост. Празната но делотворна, наидувачка Структура чека на својата вообразена, сакана, Собствена содржина: ИСТИНАТА. Ние, гледачите и читателите, сме проникнати од сознанието за таа и таквата необходимост.

Награди на ТИ „Војдан Чернодрински" 1988

На Театарските игри „Војдан Чернодрински" 1988 година во Прилеп, доделени се следниве награди:

Претстава

„Црна дупка" во изведба на Народниот театар Битола

Режија

Бранко Брезовец за „Црна дупка", НТ Битола

Режија, специјална

Наум Пановски за „Кал", Драма на МНТ Скопје (во придружната програма)

Текст

„Сенката" на Митко Маџунков

Актери

■ **Мите Грозданов** како Ињо М. во „Сенката", НТ Струмица; **Теута Ајдини** како Дила во „Гробишта на автомобили", Албанска драма на Театарот на народностите Скопје; **Владимир Светиев** како Баал во „Баал", Драма на МНТ Скопје; **Стево Спасовски** како Саво Оџачарот во „Клаустрофобична комедија", Драмски театар Скопје; **Владимир Талевски** како Силјан во „Црна дупка", НТ Битола; **Александар Думов** (за епизода) како Даскалот во „Сенката", НТ Струмица; **Сашо Огненовски** (за млад актер) како Магда во „Црна дупка", НТ

Битола; и **Најдо Тодески** (за млад актер) како Тео во „Клаустрофобична комедија“, НТ Прилеп.

Сценографија

Група „Имитација на животот“ за „Црна дупка“, НТ Битола

Костимографија

Валентин Велизарев за „Црна дупка“, НТ Битола

Музика

Зекерија Хоџалар, Шенол Исмаил, Наум Пановски и актерите во „Приказна што зборува за патувањето“, Турска драма на Театарот на народностите Скопје

Плакат

■ **Димитар Кочовски** за „Црна дупка“, НТ Битола; **Љубомир Чадиковски** за „Слободен лов“, Драмски театар Скопје.

Животно дело

★ **Петре Прличко** и **Тодор Николовски** — за посебен придонес во развојот и афирмирањето на театарската уметност и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“.

Награди на ЈТИ „Стериино позорје“ 1988

На Југословенските театарски игри „Стериино позорје“ во Нови Сад за 1988 година се доделени следниве награди:

Претстава

Наградата не е доделена.

■ Стериината награда на „Тркалезната маса на критиката“ (критичари, театролози и акредитирани новинари) ѝ припадна на претставата **„Клаустрофобична комедија“** од Душан Ковачевиќ, „Звездара“ Белград.

Режија

Душан Јовановиќ за „Сомнително лице“, Словенско стално гледалишче Трст

Текст

„Нагрдување н народот во два дела“ на Слободан Селениќ

„Црна дупка“ на Горан Стефановски (Вонредна Стериина награда)

„Клаустрофобична комедија“ на Душан Ковачевиќ (Стериина награда за современа комедија)

Актери

Пет рамноправни награди за актерски остварувања:

■ **Бинет Матох** како Петар Пајот во „Човекојадци“; **Владимир Јурц** како Винценцо во „Сомнително лице“; **Танасие Узуновиќ** како Јездимир Куштримовиќ во „Нагрдување на народот во два дела“; **Мими Таневска** како Цвета во „Црна дупка“; **Михаило Јанкетиќ** како Јагош Крај во „Клаустрофобична комедија (Белград).

Сценографија

Јања и Милета Корун за „Човекојадци“

Костимографија

Марија Видау за „Човекојадци“

Музика

Воислав Костиќ за „Нагрдување на народот во два дела“ (оваа награда се доделува првпат)

Во 33 години на Стериното позорје наградата за најдобра претстава во целина не е доделена само 1969 и 1988 година.

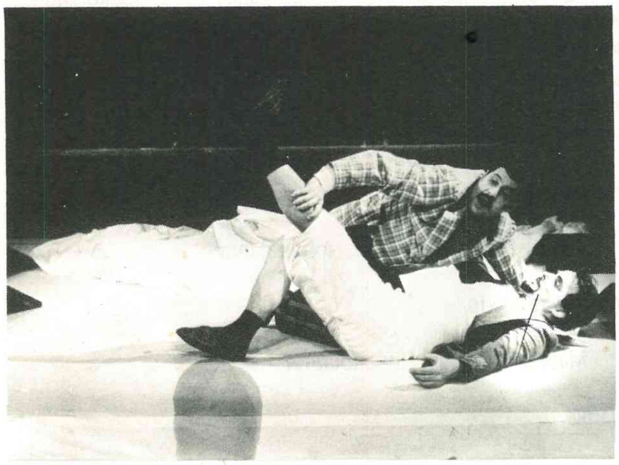
Преглед на премиери

НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН ХАЏИ КОНСТАНТИНОВ – ЏИНОТ“ ТИТОВ ВЕЛЕС

Николај В.Гогољ:
„ЖЕНИДБА“
Режисер: Стојан Стојановски
Сценограф: Илија Настов
Музика: Андреј Бељан
Костими: бутик „Бети“

Лица:

Младен Крстевски (Паткаљосин), Ѓокица Лукаревски к.г. (Кочкарјов), Ѓорѓи Бисерков (Кајгана), Слободанка Чичевска (Агафија), Кица Ивковска (Фјокла), Александар Ѓорѓиев (Анучкин), Кирил Гравчев (Степан), Љубе Терзиев (Жевакин) и Весна Димитрова (Дуњаша).
Премиера: 8 април 1987 година.



„Женидба“ (НТ Титов Велес)

НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН ХАЏИ КОНСТАНТИНОВ – ЏИНОТ“ ТИТОВ ВЕЛЕС

Молиер:

„ДОН ЖУАН“

Режисер: Коле Ангеловски
Сценограф: Љубомир Чадиковски
Костимограф: Сунца Данаилоска
Музичка илустрација: Кирил Вангелов

Лица:

Младен Крстевски (Дон Жуан), Ѓорѓи Бисерков (Зганарел), Слободанка Чичевска (Дона Елвира), Соња Здравкова (Шарлота), Марија Кондовска (Матурина), Драган Миладиновски (Дон Луј), Александар Ѓорѓиев (Дон Карлос), Јордан Витанов (Дон Алонзо), Љубе Терзиев (Г-н Диманш), Благој Анчевски (Питачот) и Кирил Гравчев (Гузман).
Премиера: 18 мај 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

„Тројцата мускетари“

Александар Дима:
„ТРОЈЦАТА МУСКЕТАРИ“

Драматизација и адаптација: Роже Планшон
Режисер: Димитар Станковски
Сценограф: Крсте Џидров
Костимограф: Соња Куновска
Музика: Љупчо Константинов
Кореограф: Татјана Петковска
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

Лица:

Љубиша Трајковски (Луј XIII), Менка Бојаџиева (Ана Австриска), Борис Чоревски (Кардиналот Ришелје), Сузана Киранџиска (Миледи де Винтер), Петар Стојковски (Тревил), Петар Мирчевски (Атос), Иљко Стефановски (Портос), Владимир Талевски (Арамис), Сашо Огненовски (Д'Артањан), Благој Стефановски (Лордот од Бакингам), Слободан Степановски (Рошфор), Методија Марковски (Жисак), Сребре Ѓаковски (Бискарат), Димитар Илиевски (Де Винтер), Соња Здравкова (Г-ѓа Бонасје), Сребре Ѓаковски (Г-н Бонасје), Петар Стојков-

ски (Таткото Д'Артањан), Менка Бојаџиева (Мајката Д'Артањан) Димитар Илиев (Гостилничарот), Методија Марковски (Фелтон), Сузана Живорадиќ (Патрик), Радојка Димеска (Естафена), Методија Марковски (Џелатот). Настапуваат и: Пеце Стојчевски и Тони Алексовски.

Премиера: 4 декември 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

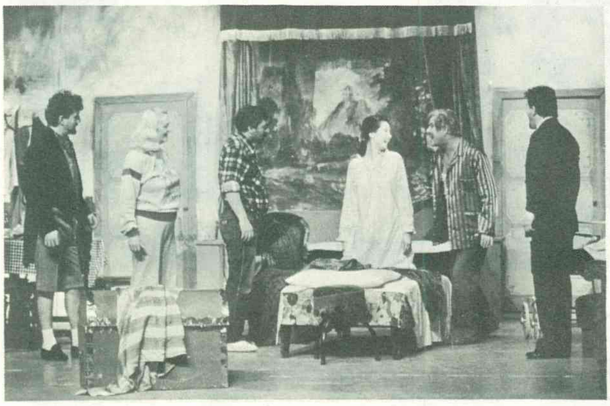
Славомир Мрожек:
„ТАНГО"

Режисер: Ѓорѓи Трајанов
Сценограф: Зоран Малиновски
Костимограф: Соња Трајанова
Инспициент: Мичо Коцев

Лица:

Данче Зенделска (Евгенија), Драган Механџиски (Евгение), Филимен Џинес (Стомил), Јелица Кирова (Елеонора), Страшко Милошевски (Артур), Јован Трпески (Едек), Валентина Јовановска (Ала).

Премиера: 4 декември 1987 година.



„Танго"

НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН ХАЏИ КОНСТАНТИНОВ — ЏИНОТ" ТИТОВ ВЕЛЕС

Иво Брешан:
„ХАМЛЕТ ОД ДОЛНО ДИВЈАЦИ"
Режисер: Душан Науновски
Сценограф: Александар Науновски
Лица:

Ѓорѓи Бисерков-Дампе (Богоја Богдановски-Боге), Александар Ѓорѓиев (Горјан Голавода-Голе), Весна Димитровска (Анѓа), Слободанка Чичевска (Босилка Ракиџиева-Босица), Љубе Терзиев (Мисајле), Јордан Витанов (Јордан Квачкоски-Јоце), Илија Настов (Силјан Попоски), Младен Крстевски (Лапнијаре), Кирил Гравчев (Јонче), Никола Паунов (Стојче), Благој Анчевски-Руски (Ристо), Тодор Јованов (Тодор), Сашко Доневски (Костадин), Ристе Коцевски (Ангеле) и Димко Николов (Гајдаџија).

Премиера: 11 декември 1987 година.

„Хамлет од Долно Дивјаци"

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Опера —

Јаков Готовац:
„ЕРО ОД ОНОЈ СВЕТ"
— опера во 3 чина —
Диригент: Антун Петрушиќ, к.г. од Осиек
Либретист: Милан Беговиќ
Превод: Ѓорѓи Сталев
Режисер: Младен Сабљиќ, к.г. од Белград
Костимограф: Елена Дончева
Сценограф: Александар Аугустинчиќ к.г.
Кореограф: Звонимир Рељиќ к.г.
Асистент на режисерот: Драган Велјановски
Хормајстор: Јанис Чаусидис
Концертмајстор: Стеван Нешковски
Музички соработници: Јуриј Тростјански и Татјана Огнаноска
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

„Еро од оној свет"

Лица:

Бранимир Стевановиќ и Бранислав Попгеоргиевски (Марко), Лидија Нацоска и Анастазија Мухиќ (Дома), Светлана Донковска, Искра Божиновска и Лилјана Зенделска (Ѓула), Никола Гагов и Симеон Гугуловски (Миќа, Еро), Илија Црвенов, Кире Лијаковски и Слободан Цветичанин (Сима), Иванка Механџиева и Милка Вукичевиќ (Овчарче), Ристо Битовски (Момче). Учествува и Балетскиот ансамбл на МНТ.

Премиера: 25 декември 1987 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Драма —

Николај В. Гогољ:

„РЕВИЗОР"

— комедија во два дела —
Режисер: Бранко Ставрев
Превод: Илија Милчин
Сценограф и костимограф: Владимир Георгиевски
Музичка илустрација: Андреј Бељан
Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Љупка Бошкова

Лица:

Димитар Костов (Градоначалникот), Љупка Џундева (Ана Андреевна), Валентина Божиновска — студентка (Марија Антоновна), Александар Џуровски (Инспектор на училиштата), Чедо Христов (Судија), Чедо Камџијаш (Управник на болницата), Кирил Ристоски (Управник на поштата), Александар Шехтански (Допчински), Томе Витанов (Бопчински), Кирил Андоновски (Хлестаков), Киро Ќортошев (Осип), Кирил Поп Христов — студент (Мишка).

Премиера: 27 декември 1987 година.

„Ревизор"

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ" ПРИЛЕП

Фадил Хаџиќ:
„ХЕРОЈОТ ВО СМОКИНГ"
— комедија во два дела —
Режисер: Благоја Дамевски

Лица:

Благоја Ивчески (Главниот уредник), Димитар Вандески (Иво), Лилјана Ракиџиева (Олга), Лилјана Батлеска (Нада), Марјан Чакмакоски (Ѓука Јурак), Лидија Иваноска (Хортензија), Трајче Иваноски (Таткото), Андон Јованоски (Шацо), Блаже Алексоски (Стипе Зубац), Најдо Тодески (Директор), Петар Димоски (Претседател на РС), Иванка Ѓорѓиоска (Ката).
Премиера: 27 декември 1987 година.

„Херојот во смокинг"

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

— Албанска драма —
Вилијам Шекспир:
„ХАМЛЕТ"
Режисер: Ахмет Јакупи
Превод: Ф.С. Ноли
Сценограф: Панче Минов
Костимограф: Јелена Патрногиќ
Музика: Љупчо Константинов
Лектор: Хамза Река
Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Муаља Саљиху

Лица:

Џеват Лимани (Клаудиј), Сефедин Нуредини (Хамлет), Зијадин Муртези (Хорациј), Беџет Питарка (Полониј), Меџи Алидеми (Волтиманд), Орхан Кадриу (Корнелиј), Салаетин Биљал (Розенкранц), Зекирија Џемаили (Гилденстерн), Агрон Бериша (Озрик), Зија Бериша (Свештеник), Фазли Шакири (Марсел), Екрем Ахмети (Гробар I), Фазли Шакири (Гробар II), Елхаме Биљал (Гертруда), Дрита Ќерими (Офелија), Веби

„Хамлет“

Ќерими (Лаерт), Џемаил Максут (Духот), Дијана Мехмети (Актер I), Ајета Реџепи (Актер Луцијану), Дрита Али (Актер кралот), Емине Кадриу (Актер кралица), Лезе Томи, Антонета Ковачевиќ, Вера Јоза, Силвана Бајчиновци и Теута Ајдини (Учесници).

Премиера: 16 јануари 1988 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

Јордан Плевнеш:

„СЛОБОДЕН ЛОВ“

— трагикомедија во два дела —

Режисер: Љубиша Георгиевски
Сценографи: Љ. Георгиевски и Љубомир Чадиковски
Костимограф: Зорица Тодорова-Младеновиќ
Музичка илустрација: Андреј Бељан
Лектор: Јелица Инадеска
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Ацо Маневски
Сликар-изведувач: Илија Велевски
Скулпторска изведба: Боро Крстевски

Лица:

Илија Милчин (Александар Мирни), Снежана Михајловиќ (Споменка Мирна), Марија Кондовска и Лилјана Велјанова (Бесна Мирна), Диме Илиев (Петрафил Писински), Ѓокица Лукаревски (Најден Писпиле), Самоил Дуковски (Арчибалд Хопкинс), Сабина Ајрула (Џуди Хопкинс), Ацо Јовановски (Олег Шестакович), Лилјана Георгиевска (Гаља Шестакович), Лазе Манасковски (Абдул Хамид), Петар Темелковски (Александар Бурни).

Праизведба: 21 јануари 1988 година.

„Слободен лов“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Драма —

Горан Стефановски:

„ЦРНА ДУПКА“

Режисер: Паоло Маџели, к.г. од Белград
Сценограф: Марина Чутурило, к.г. од Белград
Костимографи: Анита и Бруно Капетановиќ
Музика: Предраг Вранешевиќ и Љупчо Константинов
Оркестар: Членови на Македонската филхармонија
Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Љупка Бошкова

Лица:

Ненад Стојановски к.г. (Силјан), Илија Џувалековски (Таткото), Вукосава Донева (Мајката), Љиљана Богоевиќ-Јовановски к.г. (Магда), Катина Иванова (Соња), Синоличка Трпкова (Светле), Владимир Светиев (Перо), Александар Чамински (Максо), Мими Таневска (Цвета) и Јоана Поповска (Ана).

Праизведба: 10 февруари 1988 година.

„Црна дупка“ (МНТ)

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

Горан Стефановски:
„ЦРНА ДУПКА“
— театарска пиеса —
Режисер: Бранко Брезовец
Сценски движења: Катја Јоциќ
Сценографија и музика на сценографија: „Имитација на животот“
Костимограф: Валентин Светозарев
Светло: Димче Спасовски
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Сценски атракции: Гоце Атанасов
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зора Ѓаковска

Лица:

Владимир Талески (Силјан), Дубравка Киселички и Сузана Живорадиќ (Светле), Ратка Радмановиќ и Дубравка Киселички (Сања), Менка Бојаџиева (Цвета), Јосиф Јосифовски (Татко), Сузана Киранџиска (Мајка), Иљко Стефановски (Перо), Соња Здравкова (Ана), Сашо Огненовски (Магда) и Петар Мирчевски (Максо); Борис Чоревски (Борис Ч.). Во претставата учествуваат и гимнастичари на СТВ „Партизан Битола“.

Премиера: 10 февруари 1988 година.

„Црна дупка“ (НТ Битола)

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

— Турска драма —

Тунџер Џуџеноглу:

„ЖЕНИЧКИ“

Режисер: Зекир Сипахи
Сценограф: Панче Минов
Музика: Шенол Исмаил

Лица:

Мушереф Лозана (Мехтап), Бедија Беговска (Нериман), Перихан Туна (Инџи), Незакет Али (Хајрие), Наџи Шабан (Апо), Атила Клинче (Парлак), Салаетин Биљал (Чуварот), Зекир Сипахи (Хусаметин), Зекерија Хоџалар (Ситки), Ердоан Максут (I Муштерија), Ахмет Вели (II Муштерија), Ријат Тахир (III Муштерија) и Адбурахман Рахман (IV Муштерија).

Премиера: 19 февруари 1988 година.

„Женички“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Балет —

„ЧЕКОРИ НА ТЕРПСИХОРА“

Либретист, режисер и кореограф: Јуриј Мјачин к.г. од СССР
Сценограф и костимограф: Елена Дончева
Асистенти на кореографот: Олга Милосавлева и Снежана Филиповска
Квинтет на Операта на МНТ: Никола Атанасов — уметнички раководител (флејта), Димитар Томов (обоа), Борис Танасков (кларинет), Милан Поповиќ (фагот) и Слободан Костурски (хорна); Татјана Шопова (харфа и пијано)
Музички соработник и корепетитор: Дара Алчева
Корепетитор: Јоана Поп Христова
Инспициент: Благоја Спировски

Леонид Балај: „РАЃАЊЕ“

Улоги: Тања Вуисиќ (Терпсихора—нимфа), Елена Спасевска (Поглаварка), Мирослав Давидовски (Поглавар). **Ансамбл:** М. Станковиќ, С. Василевска, М. Талевска, Б. Хучинска, Р. Матевска, В. Ристиќ, Н. Ристеска, В. Самарџија, Г. Димовска, И. Кантарџиева, О. Костова, З. Петковска, В. Чанев, Т. Ристевски, Т. Спасовски, З. Талев, В. Поплавски, М. Поповски, Ј. Јовановиќ, З. Прошев, С. Столески, М. Илиевски.

Томе Манчев: „РАЗВИТОК“

Улоги: Снежана Филиповска и Ана Савиќ (Терпсихора — нимфа), Златко Прошев и Тони Ристески (Аполон), Екрем Хусеин, Борис Караев и Дончо Велковски (Афиони, Морфеј — бог на сонцето), Е. Гриовска, О. Котевска, С. Шутевска и И. Петровска (Аморчиња). **Ансамбл:** В. Маневска, Л. Стојанова, А. Миова, М. Гроздановска, З. Петковска, О. Панговска, М. Јовановска, С. Здравкова, И. Шукарева, А. Георгиева, М. Тодоровска, Ј. Спировска, О. Петровска, Б. Тануровска.

Ристо Аврамовски: „ВОЗВИШЕНИЕ“

Улоги: Зоица Пуровска (Терпсихора — Бела Силфида), Јагода Сланева (Црна Силфида), Надица Борсова (Црвена Силфида), Зоран Велевски (Поет), В. Самарџија, Н. Ристевска, Г. Димовска, С. Василевска (Црни Силфиди), И. Кантарџиева, Л. Поповска, Б. Ханџиска, В. Ристиќ, М. Талевска, М. Станковиќ, О. Панговска, Р. Матевска (Бели Силфиди).

Олег Хромушин: „ПРОНИКНУВАЊЕ“

Улоги: Виолета Станојковска и Ирена Кантарџиева (Терпсихора), Тони Спасовски и Златко Прошев (Момче), Елена Спасевска и Мирослав Давидовски (Танго), С. Василевска, Т. Спасовски, И. Кантарџиева, М. Талевска (Буги — вуги), И. Цилиминдас и С. Јовановиќ (Мала Терпсихора). **Ансамбл:** Б. Хучинска, В. Ристиќ, Г. Димовска, М. Талевска, М. Станковиќ, Н. Ристеска, И. Кантарџиева, О. Костова, С. Василевска, Р. Матевска, В. Самарџија, А. Миова, Л. Поповска, К. Кипровска, К. Миљановска, Б. Кирјазова, А. Цветковска, Б. Михајлова, З. Петковска, Л. Стојанова, В. Маневска, Т. Спасовски, Т. Ристевски, М. Поповски, В. Поплавски, З. Прошев, В. Чанев, З. Талев, С. Столески, М. Илиевски, Д. Станојковиќ, Ј. Јовановиќ, Б. Ивановски, З. Петковски.

Праизведба: 26 февруари 1988 година.

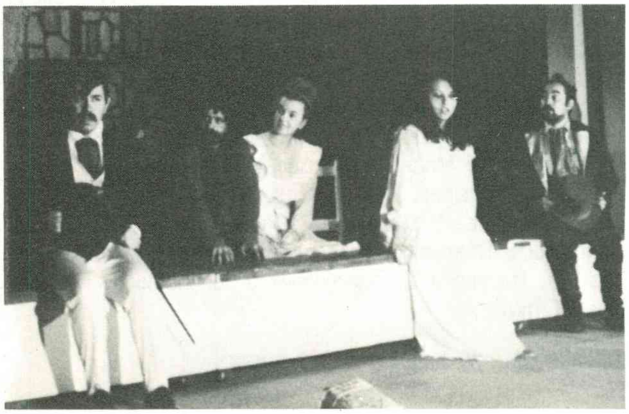
„Чекори на терпсихора“ („Проникнување“)

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

Николај Гогољ:
„ЖЕНИДБА"
Режисер: Драган Вељановски
Превод: Илија Милчин
Сценограф: Панче Минов
Костимограф: Елена Дончева
Музичка илустрација: Андреј Бељан
Инспициент и суфлер: Мичо Коцев

Лица:

Страшко Милошевски (Паткаљосин), Лазар Атанасов (Кочкарјов), Јован Трпески (Кајгана), Валентина Јовановска (Агафја), Јорданка Зенделска (Арина), Јелица Кирова (Фјокла), Орце Трајановски (Анучкин), Стојан Арев (Степан), Драган Механџиски (Жевакин), Методи Басаровски (Стариков), Валентина Тасева (Дуњаша).
Премиера: 26 февруари 1988 година.



„Женидба" (НТ Штип)

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Драма —

Сем Шепард:

„ЛУДИ ЗА ЉУБОВ"

Режисер: Даниел Тавчиоски (дипломска претстава)
Превод: Светлана Ристовска
Сценограф: Стефан Ќостаров
Костимограф: Елизабета Аврамовска (соработници: Ателје „Лондза" и Владимир Спасов — Буги)
Сценски борби: Ивица Клеменц
Инспициент: Радован Мадиќ
Суфлер: Цветанка Недановска

Лица:

Александар Чамински (Еди), Мими Таневска (Меј), Симеон Дамески (Мартин), Емил Рубен (Стариот).

Премиера: 10 март 1988 година.

„Луди за љубов"

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

— Турска драма —
Хасан Мерџан:
„НАСМЕВКАТА ДА ИМ ЈА ПОДАРИМЕ НА ДЕЦАТА"
Режисер и сценограф: Кемал Лила
Музика: Шенол Исмаил
Инспициент: Адбурахман Рахман
Суфлер: Фејхан Ахмет

„Насмевката да им ја подариме на децата"

Лица:

Ирфан Беќир (Стариот Јунуз), Шефкет Хасан (Дебелиот), Ријат Тахир (Слабиот), Ердоан Максут (Мрзеливиот), Шенол Исмаил (Увото), Зекерија Хоџалар (Левакот), Зиба Бекир (Зборлестата), Перихан Туна (Волшебницата), Атила Клинче (Караѓоз), Ахмет Вели (Хаџиват), Зекерија Хоџалар (Насмеаниот дедо), Ердоан Максут (Игривиот татко), Мукерем Биљал (Прва снегулка) и Јилдиз Рифат (Втора снегулка).

Премиера: 10 март 1988 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

Љубиша Ѓокиќ:

„СКАЗНА ЗА ВРЕМЕТО"

Режисер: Љубиша Ѓокиќ
Превод: Богомил Ѓузел
Сценограф: Љубомир Чадиковски
Костимограф: Ѓорѓи Здравев
Музика: Димитрие Бужаровски
Инспициент и суфлер: Ацо Маневски

Лица:

Душица Стојановска (Баба Лиле), Марија Кондовска (Лена), Игор Џамбазов (Човекот со полуцилиндер и Преправениот човек со полуцилиндер: Купувачот; Сатурниј; Поштарот; Шумски; Самракот), Ѓорѓи Тородовски (Цобе), Кирчо Божиновски (Продавачот на балони), Владимир Ангеловски и Марин Бабиќ (Чичко Завртко), Лазе Манасковски (Нептуниј), Славица Николовска (Зора), Анастас Тановски (Ветроногиот), Бранко Ѓорчев (Денот), Лилјана Теоргиевска (Ноќта), Лилјана Георгиевска и Лазе Манасковски (Гласот на времето), Мики Стојановски (Дете).

Премиера: 13 март 1988 година

„Сказна за времето"

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ" ПРИЛЕП

Горан Стефановски:
„ДИВО МЕСО"
— театарска пиеса —
Режисер: Ацо Алексов
Сценограф: Чедо Христов
Музичко оформување: Елена Добревска
Инспициент: Бл. Пепељугоски
Суфлер: Љ. Жежоска

Лица:

Благоја Ивчески (Димитрија Андреевиќ), Лилјана Ракиџиева (Марија), Најдо Тодески (Андреја), Марјан Чакмакоски (Стефан), Благоја Спиркоски (Симон), Виолета Лазароска (Вера), Блаже Алексоски (Херцог), Лилјана Велјанова и Лилјана Бателска (Сара), Трајче Иваноски (Херман Клаус), Петар Димоски (Сивиќ), Андон Јованоски (Ацо), Иванка Ѓеорѓиоска (Проститутката), Димитар Вандески (Попот).
Премиера: 13 март 1988 година.

„Диво месо"

ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

Душан Ковачевиќ:
„КЛАУСТРОФОБИЧНА КОМЕДИЈА"
Режисер: Димитар Станковски
Превод: Димитар Солев
Сценограф: Крсте С. Џидров
Костимограф: Соња Куновска
Музика: Андреј Бељан
Кореограф: Тања Петковска
Лектор: Јелица Инадеска
Инспициент: Ѓурко Стојановски

„Клаустрофобична комедија“

Лица:

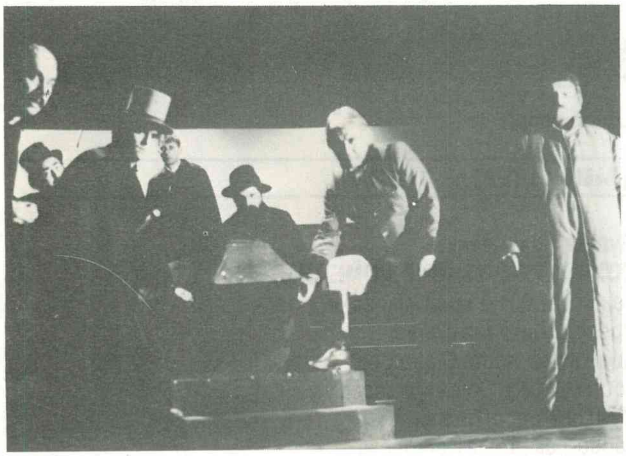
Стево Спасовски (Саво), Ленче Делова (Весела Крај), Ирена Кантарџиева (Нина Херберт), Гоце Тодоровски (Вуле), Димче Мешковски (Јагоша Крај), Јовица Михајловски (Тео Крај), Тони Ристевски (Леополд Важик).

Премиера: 26 март 1988 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН ХАЏИ КОНСТАНТИНОВ -ЏИНОТ“ ТИТОВ ВЕЛЕС

А. В. Сухово-Кобилин:
„СМРТТА НА ТАРЕЛКИН“

Режисер: Стојан Стојановски
Сценограф: Илија Настов
Костимографи: Зорица Тодорова-Младеновиќ и Лидија Георгиева
Музичка илустрација: Мирјана Анушева



„Смртта на Тарелкин“

Лица:

Јордан Витанов (Максим Кузмич Варавин), Александар Ѓорѓиев (Капатен Плутатаринов, Кандит Касторович Тарелкин, Сила Силич Копилов), Кирил Гравчев (Антиох Елпидорович), Ѓокица Лукаревски к.г. (Иван Антонович Распуљев), Благој Анчевски-Руски (Флегмион Егорович Популгајчиков), Љубе Терзиев (Чванкин), Слободанка Чичевска (Људмила Бандахлистова), Весна Димитровска (Мавруша), Илија Настов (Анахомов), Ѓорѓи Бисерков-Дампе (Качала), Николчо Паунов, Тодор Јованов и Кирил Гравчев (Чиновници), Слободан Димовски, Илија Настов и Љубе Терзиев (Кредитори).

Премиера: 27 март 1988 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

— Албанска драма —
Фернандо Арабал:
„ГРОБИШТА НА АВТОМОБИЛИ“

Превод: Џеват Лимани
Режисер: Богдан Попѓорчев
Асистент-режисер: Сефедин Нуредини
Сцена и костими: Панче Минов
Музика: Андреј Бељан
Лектор: Хамза Река
Кореограф: Тања Петковска
Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркен Јајага

Лица:

Дрита Алиу (Ласка), Рефет Абази — студент (Тиосидо), Џеват Лимани (Милос), Теута Ајдини (Дила), Бајруш Мјаку (Еманоу), Сефедин Нуредини (Топе), Беќир Нуредини (Фодере), Мејди Алидемај (Мажот), Емине Кадриу (Жена) и Ментор Нуредини (Дете).

Премиера: 29 март 1988 година.

„Гробишта на автомобили“

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

Војдан Чернодрински:
„МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА“
Режисер: Душан Наумовски
Сценограф: Валентин Светозарев
Консултант на сценографот: Петар Ангеловски
Костимограф: Елена Дончева
Музички соработник: Ѓорѓи Ѓорѓиевски
Музичка илустрација: Хирсто Бојаџиев
Кореограф: Пеце Кочески
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

„Македонска крвава свадба“

Лица:

Петар Стојковски (Дедо Кузман), Ратка Радмановиќ (Баба Кузманица), Иљко Стефановски (Трајан), Менка Бојаџиева (Благуна), Владимир Талески (Дуко), Сузана Киранџиска (Цвета), Сашо Огненовски (Спасе), Слободан Стевановски (Богдан), Дубравко Киселички (Митра), Александар Стојчевски (Нико), Бранко Маруши (Ѓоре), Александар Тодоровски (Арсо), Борис Чоревски (Осман-бег), Јосиф Јосифовски (Селим-оџа), Благој Стефановски (Тефик-паша валијата), Петар Мирчевски (Секретар), Љубиша Трајковски (Пијаниот Турчин), Сребре Ѓаковски (Заптија кај валијата), Димитар Илиевски (Заптија), Соња Здравкова (Петкана), Сузана Живорадиќ (Крста), Методија Марковски (Мојсо), Радојка Димеска (Мојсовица), Мирко Лазаревски (Тренко), Михајло Петровски (Архиерејскиот наместник), Славе Ристевски (Расим), Мајкл Атанасовски (Шефкија), Аднан Алитовски (Исмаил), Пеце Стојчевски (Првиот заптија), БлагојчеРојковски (Вториот заптија), Никола Николовски (Францускиот конзулски пратеник, Благој Николов (Германскиот конзулски пратеник) и Петар Георгиевски (Рускиот конзулски пратеник). Настапуваат членовите на КУД „Илинден“ — Битола.
Премиера: 2 април 1988 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Драма (Мала сцена) —
Марија Ирена Форнес:
„КАЛ“
Превод, режија, избор на музика и костими: Наум Пановски
Сценограф: Владо Најдовски
Инспициент: Радован Мадиќ
Суфлер: Цветанка Недановска

Лица:

Јусуф А. Гулевски (Коста), Јасмина Поповска (Мира и Мирче Доневски (Борис).
Премиера: 5 април 1988 година.

„Кал“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Опера —
Џузепе Верди:
„НАБУКО“
— опера во 4 чина —
Диригент: Ангел Шурев
Режисер: Васил Ќортошев
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Хормајстор: Милан Фирфов
Концертмајстор: Стеван Нешковски
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

Лица:

Миомир Тасиќ (Набуко), Анастасија Димитрова и Светлана Донковска (Абигаила), Никола Гагов и Сиомеон Гугуловски

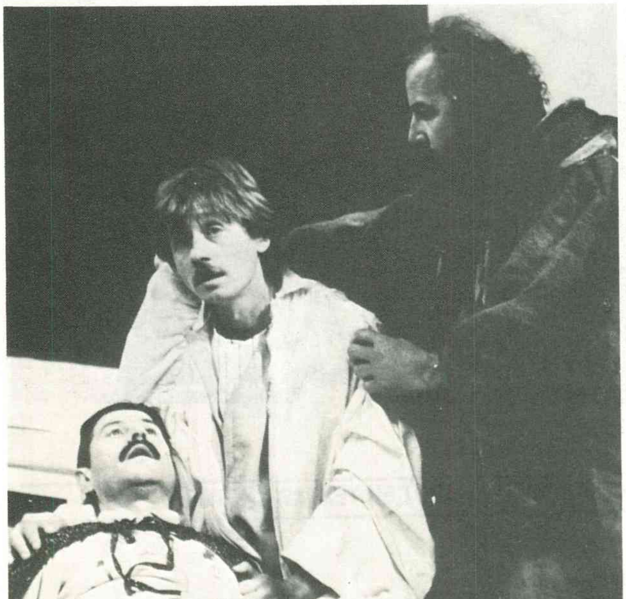
(Исмаел), Анастазија Мухиќ и Лидија Нацоска (Фенена), Бранимир Стевановиќ (Захариј), Бранислав Попгеоргиевски и Славчо Димовски (Големиот свештеник), Лазар Белевски (Абдало) и Зорица Стошиќ (Ана).
Примиера: 17 април 1988 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

Горан Стефановски:
„ЛЕТ ВО МЕСТО"
Режисер: Слободан Деспотовски
Сценограф: Александар Ивановски-Карадаре
Костимограф: Невенка Тасева
Музика: „Леб и сол"
Инспициент и суфлер: Мичо Коцев

Лица:

Данчо Чевревски к.г. (Михајло), Кирил Ристески к.г. (Ефто), Јелица Кирова (Султана), Тодорка Гиразова (Рајна), Стојан Арев (Кир Панајотис), Страшко Милошевски (Киро), Методи Басаровски (Гаврил), Лазар Атанасов (Ангеле), Јован Трпески (Кајмакамот), Драган Механџиски (Г-н Велков), Орце Трајановски (Г-н Остоиќ), Стојан Станков (Арамијата), Марко Лазаров и Борче Костадинов (Востаници).
Премиера: 6 мај 1988 година.



„Лет во место"

НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО

Васе Манчев:
„К'НЕ"
Режисер: Љупчо Тозија
Сценограф: Крсте Џидров
Костимограф: Димитрие Бужаровски
Инспициент: Нада Христова

„К'не"

Лица:

Љубица Гојковиќ (Мајчунликот), Верица Ристовска (Стелната), Митко С.Апостоловски (Нејќезот), Евица Глишиќ (Штерицата), Живко Пешевски (Лекиот маж), Илија Струмениковски (Старото аро), Драгиша Димитриевски (Далѓачот).
Премиера: 8 мај 1988 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР СКОПЈЕ

— Опера —
Трајко Прокопиев:
„РАЗДЕЛБА"
— опера во 7 слики —

Диригент: Александар Лековски
Режисер: Васил Ќортошев
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимографи: Јелена Патрногиќ и Рада Петрова-Малкиќ
Кореограф: Олга Милосавлева
Хормајстор: Милан Фирфов
Концертмајстор: Стеван Нешковски
Корепетитори: Јуриј Тростјански и Татјана Огнаноска
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

Лица:

Бранислав Попгеоргиевски (Јордан), Лидија Нацоска (Рајна), Искра Божиновска (Симка), Милка Евтимова (Божана), Никола Гагов (Костадин), Драган Шојлев (Караман Атанас), Блажо Тодоров (Стрико Насте), Крсто Скубев (Стрико Кољо-говорна улога), Илија Црвенов (Зафир) и Кире Лијаковски (Фидан). **Солисти во балетот:** Зоица Пуровска и Зоран Велевски.
Премиера: 9 мај 1988 година.

„Разделба"

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

— Албанска драма —
Дритон Мифтари:
„УЛЦИЊСКА ПЛАЖА"
Режисер: Ахмет Јакупи
Сценограф: Агрон Бериша
Лектор: Хамза Река

„Улцињска плажа"

Лица:

Агрон Бериша (Металип), Ајета Реџепи (Фатуш), Беџет Питарка (Таип), Лезе Томи (Бабата), Фазли Шакири (Хоџа) и Емине Кадриу (Шпреса).
Премиера: 26 мај 1988 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН ХАЏИ КОНСТАНТИНОВ—ЏИНОТ" ТИТОВ ВЕЛЕС

Љупчо Силјановски,
Иван Карадак:
„БОЛНИЦА НА КРАЈОТ ОД УМОТ"

— хумористично-сатирично далгарник кабаре —
Режисер: Димитар Станковски
Сценограф: Илија Настов
Музика: Димитар Масевски

Далги прават:

Ѓорѓи Бисерков, Јордан Витанов, Младен Крстевски, Љубе Терзиев, Слободанка Чичевска, Кирил Гравчев, Александар Ѓорѓиев и Ване Казанбасов. Учествува балетската група „Авона". Гостин: Петре Прличко.
Премиера: 29 мај 1988 година.

„Болница на крајот од умот"

СКОПСКО ЛЕТО '88

— КПЗ на Скопје —
— РТВ Скопје —
— Опера и Балет на МНТ —
Љубомир Бранѓолица:
„СОЅВЕЗДИЕТО НА КОНЕСКИ"

— мултимедијален балет во 3 слики: **„Надежи“, „Творештво“, „Траги“ —**
Поезија: Блаже Конески
Либрето: Љ. Бранѓолица
Кореограф: Олга Милосавлева
Режисер: Тони Баталаков
Сценограф: Васко Ташковски
Костимограф: Елена Дончева

Улогите ги толкуваат:

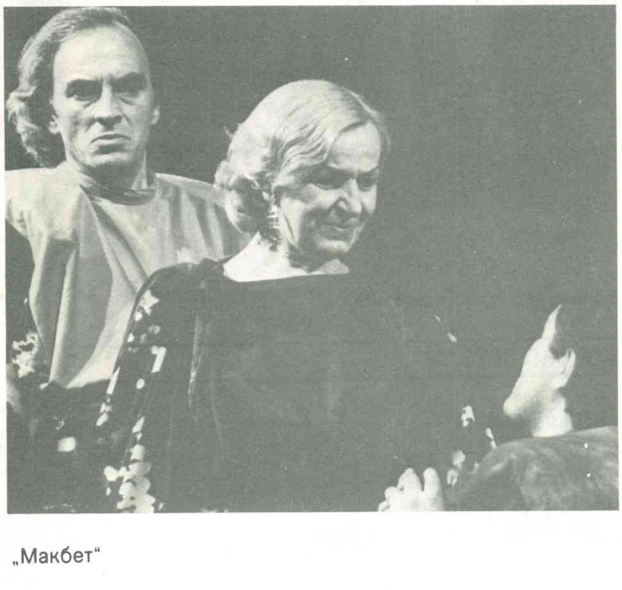
Зоран Велевски (Конески), Зоица Пуровска (Калиопа), Игор Џамбазов (Поет), Тања Вуисиќ (Пеперуга), Екрем Хусеин (Елен Самак) и Славчо Димовски (Григор Прличев). **Жени:** Виолета Радовановиќ, Снежана Шијак, Надица Борсова, Рисима Матевска, Лиле Поповска, Весна Ристиќ, Оливера Костовска, Ирена Кантарџиева, Надица Ристевска, Васе Маневска, Лора Стојанова, Милица Талевска и Вилма Самарџија.

Во реализацијата учествуваат (снимено на лента) Блаже Конески — поет, Цветанка Трпкова — рецитатор, Димитрие Бужаровски — синтисајзер и пијано, и Хорот на Македонската православна црква.

Праизведба: 21 јуни 1988 година во МНТ.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

— Турска Драма —
Вилијам Шекспир:
„МАКБЕТ“
Превод: Сабахатин Ејубоглу
Режисер: Рахим Бурхан
Драматург: Ирфан Беќур
Сценограф: Панче Минов
Костимограф: Елена Дончева
Кореограф: Јагода Сланева
Музика: Хусреф Саит
Лектор: Емил Дениз
Лектор-соработник: Џанан Али
Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлер: Фејхан Ахмет
Организатор: Рамадан Ибрахим



„Макбет“

Лица:

Фехми Груби (Данкан), Ахмет Вели (Малколм), Шенол Исмаил (Доналбејн), Мустафа Јашар (Какбет), Атила Клинче (Макбет), Наџи Шабан (Банко), Зекерија Хоџалар (Макдаф), Елјеса Касо (Ленокс), Шефкет Хасан (Рос), Ријат Тахир (Офицер), Ирфан Беќур (Првиот убиец), Ријат Тахир (Вториот убиец), Ерџан Шабан (Синот на Макдаф), Мушереф Лозана (Леди Макбет), Анастасија Низамова-Мухиќ к. г. (Леди Макбет), Зиба Бекир (Леди Макдаф), Перихан Туна, Мукерем Билал, Наџие Кеч и Руиш Кадриова (Вештарки), Абдурахман Рахман и Љупчо Каргов (Музичар).

Премиера на МОТ: 22 јуни 1988 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

— Драма —
Ристо Крле:
„АНТИЦА“
Режисер: Бранко Ставрев
Соработници: Чедо Христов, „Леб и сол“, Раде Мадиќ, Љупка Бошкова, Драган Радовановиќ, Миле Бошковски и бутикот „Нора“

Актерска екипа:

Мери Вртева, Љупка Џундева, Душко Костовски, Кирил Поп Христов, Кирил Андоновски, Анче Џамбазова, Џемаил Максут, Веска Вртева, Чедо Христов, Снежана Коневска, Славица Ковачевиќ, Емилија Андреева, Соња Каранџуловска, Стојна Костовска, Кирил Ќортошев, Чедо Камџијаш, Кирил Псалтиров, Бајруш Мјаку, Александар Шехтански и Никола Мадиќ.

Премиера: 24 јуни 1988 година во Марковиот манастир.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ СУБОТИЦА

Горан Стефановски:
„ЛОНГ ПЛЕЈ“
— рокенрол мистерија —
Режисер: Нада Кокотовиќ
Сцена и костими: Бјанка Аџиќ-Урсулов
Музика: Крис Џерет
Сцени: 1. Играј твист и викај, 2. Куќа на изгрејсонцето, 3. Последниот воз за Кларсквил, 4. Еден бакнеж, 5. Кај стражарската кула, 6. Мојата генерација, 7. Понеделник, понеделник, 8. Да сум дрвар јас, 9. Џампин' џек флеш, 10. Дилајла, 11. Добри вибрации, 12. Почит, 13. Диво нешто, 14. Полиња со јагоди вечно, 15. Пурпурна магла, 16. Задоволување.

Играат:

Алмира Османовиќ, Ирена Јакочевиќ, Светислав Ѓорѓевиќ, Хенриета Варга, Филип Гаиќ, Бракота Арпад, Дебреј Денеш, Теркеј Левенти, Петар Георгиевски, Лука Пиљагиќ, Рамадан Азировиќ, Татјана Тасиќ, Лидија Јакшиќ, Елизабета Кочовска, Ана Костовска, Моња Миленковиќ, Верослав Митровиќ, Снежана Јакшиќ и Дејан Ѓорѓевиќ.

Премиера: 3.7.1988 година во МНТ (на отворен простор).

Петнаесетте дела на Горан Стефановски

Драмскиот писател **Горан Стефановски** (роден 1952 година во Битола) е автор на 15 дела — осум театарски драми, четири телевизиски драми, две телевизиски серии, една радио драма и едно филмско сценарио (според драмата „Хај-фај").

Од 1974 година, од дебитирањето со „Јане Задрогаз", неговите дела се поставени 58 пати на 38 сцени во 30 градови во нашата земја, **Советскиот Сојуз, САД** и **Унгарија.**

Горан Стефановски има дипломирано на Филолошкиот факултет во Скопје и магистрирано (во Белград) на тема „Сценските напатствија како основа на драматургијата на Семјуел Бекет". Член е на Друштвото на писателите на Македонија од 1979 година и добитник на повеќе награди меѓу кои се „11 Октомври", „Стериината" и „Стале Попов".

Делата на Горан Стефановски и основните податоци за изведбите:

„ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ"
— народна фантазија со пеење, 1974

1. Драмски театар — Скопје, р. Слободан Унковски, 1974
2. Театар младих-Сараево, р. Коле Ангеловски, 1979

„КЛИНЧ"
— телевизиска драма, 1974

1. ТВ Скопје, р. Коле Ангеловски, 1975
2. Драмско студио-Штип, р. Симеон Гаврилов, 1983

„ЧИРАКОТ ШЕКСПИР"
— радио драма, 1975

1. Радио Скопје, р. Борко Зафировски, 1975

„СОСЛУШУВАЊЕТО НА ЖЕЛЕЗНИЧАРОТ"
— телевизиска драма, 1976

1. ТВ Скопје, р. Слободан Унковски, 1976

„ТОМЕ ОД БЕНЗИНСКАТА ПУМПА"
— телевизиски филм, 1978

1. ТВ Скопје, р. Јане Петковски, р. 1979

„НАШИ ГОДИНИ"
— телевизиска серија во 6 епизоди, 1978

1. ТВ Скопје, р. Слободан Унковски, 1979

„ДИВО МЕСО"
— театарска пиеса, 1979

1. Драмски театар — Скопје, р. Слободан Унковски, 1979
2. Камерни театар — Сараево, р. Гојко Биелац, 1980
3. Народно позориште — Мостар, 1981
4. ТВ Београд, р. Слободан Унковски, 1982
5. Радио Будимпешта — Унгарија, 1984
6. Народно позориште — Пирот, р. Владо Миќуновиќ, 1985
7. Народен театар — Прилеп, р. Ацо Алексов, 1988

„ТУМБА, ТУМБА ДИВИНА"
— телевизиска драма, 1980

1. ТВ Скопје, р. Јане Петковски, 1982

„ЛЕТ ВО МЕСТО"
— театарска фреска, 1981

1. РЗ Дом на младите — Скопје, р. Слободан Унковски, 1982
2. Народен театар — Куманово, р. Димитар Станковски, 1982
3. Народно позориште — Титоград, р. Бранко Ставрев, 1982
4. Народно позориште — Тузла, р. Сулејман Купусовиќ, 1982
5. Драмско казалиште „Гавела" — Загреб, р. Љубиша Георгиевски, 1983
6. Људско гледалишче — Целје, р. Миле Корун, 1983
7. Народен театар — Битола, р. Јане Петковски, 1983
8. Народен театар — Струмица, р. Стојан Стојановски, 1984
9. Народен театар — Штип, р. Слободан Деспотовски, 1988

„Хај фај“ (Ненад Стојановски и Ацо Ѓорчев)

„ХАЈ-ФАЈ“

— театарска мутација, 1982

1. Камерни театар — Сараево, р. Виолета Џолева, 1982
2. Драмски театар — Скопје, р. Љубиша Георгиевски, 1983
3. Народен театар — Куманово, р. Наум Пановски, 1983
4. РЗ „Кулушиќ“ — Загреб, р. Миро Меѓуморец, 1983
5. ДОДЕСТ — Титоград, колективна режија, 1983
6. Народно позориште — Лесковац, р. Владо Миќуновиќ, 1983
7. Народно казалиште — Вараждин, р. Дарко Тралиќ, 1983
8. Народен театар — Прилеп, р. Димитар Станковски, 1983
9. Местно гледалишче — Љубљана, р. Звоне Шедлбауер, 1983
10. Дом на младината — Ниш, р. Љубиша Георгиевски, 1983
11. Тиатр Дипартмент — Ајова Сити, САД, р. Тери Волкот, 1984
12. Народно казалиште — Риека, р. И. Вукмирица, 1984
13. Народно позориште — Заечар, р. Милан Богосављевиќ, 1984
14. Хрвстско народно казалиште — Осиек, р. Силвие Вадла, 1984
15. Народно позориште — Зрењанин, р. Нада Јањетовиќ, 1984
16. Народно позориште — Приштина, р. Јован Глигориевиќ, 1984

„ДУПЛО ДНО“

— театарска пасија, 1983

1. Народно позориште — Сараево, р. Сулејман Купусовиќ, 1983
2. Драмски театар — Скопје, р. Слободан Унковски, 1984
3. Драмско студио — Штип, р. Симеон Гаврилов, 1984

„БУШАВА АЗБУКА“

— телевизиска серија во 31 епизода, 1985

1. ТВ Скопје, р. Слободан Унковски, 1986

„ТЕТОВИРАНИ ДУШИ“

— театарска пиеса, 1985

1. Драмски театар — Скопје, р. Паоло Маџели, 1985
2. Народен театар — Штип, р. Богдан Поп-Ѓорчев, 1986
3. Театар „Звездара“ — Белград, р. Слободан Унковски, 1986
4. Народно позориште — Титоград, р. Бранко Ставрев, 1986
5. Народно позориште — Сомбор, р. Димитрие Јовановиќ, 1986
6. Народно позориште — Крагуевац, р. Александар Лукач, 1986
7. Театар „Мала Брона“ — Москва, СССР, р. Слободан Унковски, 1987
8. Народно позориште — Вршац, р. Бранислав Гузина, 1988

ХАЈ-ФАЈ“

— сценарио за игран филм, 1986

1. „Вардар филм“ — Скопје, р. Владо Блажевски, 1987

„ЦРНА ДУПКА“

— театарска пиеса, 1987

1. Македонски народен театар — Скопје, р. Паоло Маџели, 1988
2. Народен театар — Битола, Бранко Брезовец, 1988
3. Београдско драмско позориште, р. Златко Свибен, 1988

„ЛОНГ ПЛЕЈ“

— рокенрол мистерија, 1988

1. Народно позориште — Суботица, Нада Кокотовиќ, 1988

Во оваа 1988 година пет дела од Горан Стефановски се играат на седум сцени низ земјата. „Рекордот“ на зачестеност на поставување е постигнат во 1983 година кога дури 14 театри (!) во својот репертоар имаа дело од Горан Стефановски („Клинч“, „Лет во место“, „Хај-фај“ или „Дупло дно“).

Меѓу режисерите, најчесто делата на Горан Стефановски ги има реализирано **Слободан Унковски** (10 пати), а вкупно неговите дела ги поставуваа 37 режисери.

С. М.